མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།

西藏艺术研究系列

西夏藏传绘画

黑水城出土西夏唐卡研究

谢继胜 著

河北教育出版社

མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།

西夏藏传绘画

黑水城出土西夏唐卡研究

西藏艺术研究系列

西夏藏传绘画

黑水城出土西夏唐卡研究

谢继胜 著

河北教育出版社



མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ

图书在版编目（CIP）数据

西夏藏传绘画：黑水城出土西夏唐卡研究／谢继胜著．石家庄：河北教育出版社，2001.9
（西藏艺术研究系列）
ISBN 7－5434－4413－5

Ⅰ．西…　Ⅱ．谢…　Ⅲ．绘画 美术考古－西藏－西夏（1038～1227）　Ⅳ．K879.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2001）第 049346 号

西夏藏传绘画
黑水城出土西夏唐卡研究

谢继胜　著

河北教育出版社出版（石家庄市友谊北大街 330 号）
河北新华印刷一厂印刷

787×1092 毫米　1/16　37.25 印张　300 千字　2002 年 1 月第 1 版
2002 年 1 月第 1 次印刷　印数：0001—2000　定价：59.00 元（共二册）
ISBN 7－5434－4413－5　K·182



《西藏艺术研究系列》出版缘起

近十多年来，由于藏学研究的进一步深入，人们开始关注作为西藏文化综合载体的西藏艺术，逐渐认识到那些蕴涵着智慧与慈悲美学理想的艺术作品，给了我们一把打开藏传佛教义理与藏民族精神世界水乳交融奥秘的钥匙。因为对历史文献的研究，对宗教义理的阐释不能替代我们对藏民族精神世界和审美意向的探求；而研究一种宗教的最高境界之一就是探究隐藏在这种宗教背后、沟通宗教义理和信仰者之间思维联系的介质，它的外化体现为以图像形式表现的宗教艺术；虽然有自己的造像规范，但艺术作品形象塑造的特点决定了宗教艺术品不像文献经典那样完全拘泥于仪轨而难于变化，而是基层信仰者对宗教义理所作的形象化阐释，从而使得宗教图像的表现方式本身包含了普通人对宗教义理的认识。对宗教艺术的研究是一种宗教的研究走向成熟的标志，是宗教研究必须经历的一个阶段、作为北传地域佛教的藏传佛教更是如此。从意大利藏学家杜齐教授开始，有很多著名的藏学家通过分析艺术作品进行西藏历史宗教的研究。最近几年这种趋势更加明显，国内外藏学界一些原本从事西藏宗教、历史和语言研究的学者纷纷转向西藏艺术的研究，反映出西藏艺术研究的勃勃生机和美好前景。

综观西藏艺术研究的历史，无论是国内还是国外，与藏学研究的其他领域相比，整个的西藏艺术研究可以说仍然处于起步阶段。最近二十年来，西文出版的有关西藏艺术的画册洋洋大观、为数不少。然而，早期出版物除去一些为博物馆和特定展览编辑的图录，真正意义上的西藏艺术画册并不多见。进入80至90年代，出现了一批具有学术水准的作

品图录。例如贝桂恩编《喜玛拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术（吉美博物馆藏西藏艺术图录）》（1977年）、巴勒编《西藏艺术：洛杉矶郡立博物馆藏西藏艺术品图录》（1990年）、莱因和瑟曼编《智慧与慈悲：西藏神圣艺术》（1991年）、比奥特洛夫斯基编《丝路上消失的王国：10～13世纪西夏黑水城的佛教艺术》（1993年）、辛格等编《早期卫藏绘画：大都会博物馆展览图录》（1999年），以及莱因和瑟曼编《变幻的世界：智慧与慈悲的西藏艺术（美国罗宾基金会收藏西藏绘画图录）》（1999年）等等，其中以《早期卫藏绘画》最为出色，图录收藏了散见于西方博物馆11～14世纪一些著名的卫藏唐卡；巴勒所编图录则包括了杜齐教授本世纪30年代在西藏获取的唐卡作品；黑水城的图录又为我们打开了研究早期西藏绘画的一扇窗口。需要指出的是，西文出版物中有相当数量的收录拉达克地区藏传佛教寺院壁画的画册，为我们了解11～12世纪前后西藏艺术的真实面貌提供了重要的实物资料。最近的画册是维也纳大学艺术史系教授金伯格所编《塔布，古格王国的明灯：早期西部喜玛拉雅地区的印藏佛教艺术》（1997年）。

从研究方面来看，杜齐教授于本世纪30至40年代出版的四卷本《印度一西藏》和《西藏画卷》以及1973年出版的《西藏考古》等著作奠定了西方西藏艺术研究的雄厚基础，至今仍然无人超越。此后几十年也有一些颇具学术水准的著作，如1975年出版的海瑟《早期汉藏艺术》和1984年出版的巴勒《西藏绘画》。然而，由于当时早期作品例证的缺乏，包括杜齐教授的著作在内，先前出版的有关西藏艺术的论著中的很多结论都需要重新探讨。近几年随着大量早期西藏艺术品流入西方博物馆和私人手中，这些作品的出现改变了西方西藏艺术研究的面貌。研究西藏艺术史的学者可以勾画出从吐蕃时期到19世纪整个西藏艺术发展的较为清晰的脉络，从中离析出其间错综复杂的风格流派的主干与枝杈，确认西藏地方艺术流派的起源与发展。出现了一批专注于西藏艺术研究的学者和具有一定学术水准的研究论著。如研究吐蕃时期汉藏艺术关系的瑞士的阿梅·海勒、美国的莱因、法国的斯托达特·海瑟；重点考察11～14世纪卫藏绘画的美国的辛格、亨斯、斯迪文；聚焦11世纪前后卫藏早期寺院的意大利的威他利（《早期卫藏寺院》，1990年）；分析黑水城及中亚藏传绘画的俄罗斯的萨默宇克；重新审视东印度波罗绘画与藏传佛教艺术中忿怒相神灵图像及其风格发展演变的美国的罗勃·林诺斯（《早期印藏佛教中的忿怒相神灵》，1999年）等等。汉堡大学教授大卫·杰克逊在老一辈藏学家史密斯先生译注《知识总汇》的启发下，遍

寻藏文史料，对藏传绘画不同流派作了细致的梳理，撰成《西藏绘画史》（1996年），拓展了西藏艺术研究的新天地。

新中国成立以后，与国家大力保护西藏文物古迹、抢救西藏文化遗产的文物普查工作紧密配合，1957年文物出版社出版了刘艺斯先生编辑的《西藏佛教艺术》，此书编者慧眼独具，收录作品广被征引。王毅《西藏文物闻见录》是对西藏文物考察工作的总结。进入新时期以后，十余年来我国出版了很多西藏艺术的图集画册。一些重要的藏传佛教寺院如布达拉宫、大昭寺、扎什伦布寺、拉不楞寺、塔尔寺及阿里古格遗址寺院等都出版了专门的画集和考古发掘报告，以西藏文管会编《古格故城》尤为出色；西藏人民出版社还出版了分地区的西藏文物志。阿里地区一些不为人知的石窟壁画，也逐渐公诸于世，如东噶石窟。专门的西藏艺术画集也相继编纂出版，如西藏文管会编《西藏唐卡》、《西藏文物精华》、《西藏岩画》，西藏文联编四卷本《西藏艺术》，故宫博物院编《清宫藏传文物》等。敦煌研究院编辑出版的《莫高窟第465窟》壁画图版的发表，为我们了解藏传绘画与敦煌绘画和西夏藏传艺术之间的关系提供了具有坐标意义的作品例证。由金维诺教授主编的《中国壁画全集藏传寺院卷》将西藏壁画中最具有艺术价值的卫藏11～15世纪建造的中小寺院的壁画，如扎唐寺、夏鲁寺和白居寺等的壁画集中进行了展示。

实事求是地说，虽然数十年来出版了不少的西藏艺术的画册和极个别具有学术价值的著作（如北京大学宿白先生著《藏传佛教寺院考古》〈1996年〉一书，作者分析包括莫高窟、榆林窟在内的河西地区和元代杭州藏传佛教遗迹的论述至为精彩），但学术意义上的西藏艺术研究在我国真正是刚刚开始。以往的研究，除了藏族学者按传统手法撰写的论著、考古文物的发掘、青海吐蕃时期墓葬文物的研究及一些翻译的国外著作外，大部分论著流于一般性的描述和介绍。1991年，中央美术学院金维诺教授和中央民族大学王尧教授合作开始招收通晓藏语文的学生攻读藏传佛教美术专业博士研究生，拉开了我国培养高层次藏传佛教美术人才的序幕。一些从事藏学研究的青年学者将西藏艺术作为自己研究的主攻方向，发表了一些论文，出版了若干著作，如藏族青年学者熊文彬所撰《中世纪藏传佛教艺术：白居寺壁画研究》一书；此外还翻译了一些国外出版的西藏艺术研究的论著。对西藏艺术的关注表明我国藏学研究已经开始进入一个新的阶段。然而，对于我国年轻的西藏艺术研究者来说，我们站在一片新开拓的土地上，面临的任务非常严峻：例如，从西藏艺术研究的历史来看，很大一部分研究西藏艺术史的西方学者，从

根本上将西藏艺术作为印度尼泊尔艺术的附庸或者是东印度波罗艺术的一种变体，有意无意地忽略西藏艺术与中原艺术内在的联系。对此，我们有必要说明这样的事实，吐蕃前弘期艺术就受到来自中原汉地的强烈影响，现在见到的最早的西藏绘画就是敦煌吐蕃绢画，其中融合汉藏艺术特质的独特风格引人注目，而且这种敦煌汉地风格在11～13世纪的卫藏绘画中都有表现，如艾旺寺、扎塘寺壁画。西藏唐卡这一艺术样式的发展同样是如此，汉地以宋代宣和装为代表的卷轴画对唐卡的形成有重要作用。

现在是我国藏学界开始系统研究西藏艺术的时候了。

正是在这种情势下，我们决定出版一套西藏艺术研究系列丛书，以支持扶助处于萌芽阶段的我国西藏艺术研究。在这里，“西藏艺术”是一个大的概念，不仅包括藏传佛教艺术，也包括西藏的原始艺术和民间艺术。我们计划陆续地重点出版具有一定学术水准的国内外西藏艺术研究专著和藏传佛教造像学著作，以推动和繁荣我国的西藏艺术研究。

丛书在选编过程中，得到了中国藏学出版社、四川人民出版社、西藏人民出版社的大力支持，在此表示衷心的感谢。丛书的选编者都是从事西藏艺术或藏传佛教研究的专业人员，希望通过我们的努力和辛勤工作，将我们国家的西藏艺术研究向前推进一步，为保护中华民族大家庭珍贵的文化遗产，做出自己应有的贡献。

序

我国是一个多民族国家，各民族都有丰富的文化艺术遗产。但是由于历代战乱和自然灾害，不少文物受到破坏，特别是边远地区少数民族文化遗物多有流失。近代受殖民主义者的掠夺，大部分新出土的文化遗物，又多被利用各种方式掠至国外，或成为外国博物馆馆藏珍品，或成为私人秘藏。新疆的古代文物多被德国、英国、俄罗斯收藏；敦煌藏经洞的文书和图卷也多被英国、法国、俄罗斯、印度、日本等国收藏；西藏文物和内蒙的出土物也多流失于意大利和俄罗斯等国。以致于我们要研究我国古代文化，特别是古代少数民族的文化，不能不利用国外藏品，这就使我们的研究工作常常落后于国外，要等待并利用国外所发表的文章和资料。近年由于文化交流的加强，情况逐步有所改善。而国内科研工作的开展，也正在弥补过去的损失。

谢继胜同志一直在钻研西藏文化，并在西藏艺术方面多有译述，在攻读博士学位时又特别关注到西藏与西夏文化的交融。他在阅读和参考了国内外有关黑水城的文章和资料的基础上，探讨了西夏唐卡艺术的发展，并进一步探索了其对藏传佛教艺术的影响，这是一个良好的开端。

藏传佛教艺术有深厚的传统，在卫藏地区开始建立寺院以前，吐蕃统辖的克什米尔和藏西地区已先后有佛教传播，并逐步形成具有地方特色的佛教艺术，这对以后藏传佛教艺术的发展有很大影响。佛教在整个西藏推广以后，藏传佛教艺术更有长足的发展，并逐步影响到内地。敦煌在吐蕃占领时期就有藏传佛教绘画的遗存，以后西夏也接受了藏传艺术的影响，在安西榆林石窟和内蒙黑水城就有丰富的藏传佛教艺术遗

物。研究这些文化遗产，对于探讨西夏和西藏文化的发展以及多民族艺术的交融具有重要意义。谢继胜同志的研究就是一个新的起点，我们希望有更多的人来关注这些方面的研究。只有加强少数民族文化、艺术的探索，才能更加丰富整个中华民族文化的研究，使我们能更加全面地了解中国各民族的历史文化艺术成就。

金维诺

2001 年 7 月 5 日

鸣谢

这本书是我2000年7月通过答辩的博士论文。此后，我以论文初稿申请了民族研究所重点研究课题和国家人事部留学回国人员科研择优资助项目的经费资助。在2000年和2001年上半年，我搜集整理了相关的图版资料，先后数次赴内蒙古、宁夏、甘肃、青海、浙江杭州等地实地考察了相关的遗址，拍摄了众多图片，得到了艾尔米塔什博物馆黑水城图版的使用许可，并将论文中的一些章节修改以后作为单篇论文在相关杂志发表，征询了专家同行的意见，对论文进行了较大的补充和修改，完成现在的这部书。

本书写作先后用了五年时间，期间得到众多师友的帮助，致谢如下：

首先要感谢我的博士生导师、中央美术学院教授金维诺先生。在跟随先生学习的五年之内，先生前后三次率我等弟子赴河北、山西、新疆、敦煌等地佛教寺院和石窟考察，先生言传身教，临场点化，使我获益良多。论文选定题目之后，先生就论文结构的安排，图像资料的使用，以至于行文用字都悉心关照，提出中肯的指导意见。我一个艺术史研究的门外汉，如果在这方面能有所作为，都是先生栽培的结果，寸草之心，无以为报。我还要郑重感谢我的博士生导师之一的中央民族大学王尧教授，近二十年来，和很多年轻的藏学工作者一样，我也一直受到先生的爱护和提携。论文完成之后，先生为我们几位研究中世纪西藏艺术史的博士举办了专门的研讨会，就论文中涉及的一些主要问题征求广大藏汉学者的意见从而将论文加以修改和补充。

感谢北京大学考古系教授宿白先生。在我就论文中一些关键问题向先生请教时，先生建议我在作品年代分析时要“将坑做大，不要自我设限”，我在此书中想尽力做到这一点。北大考古系马世长教授、中国社会科学院宗教所罗昭研究员对我经常加以鼓励，并给我很多帮助，在此表示感谢。

美国麻州威尔斯里（Wellesley）学院中文系主任刘元珠教授和林凯先生夫妇，他们邀请我赴纽约大都会博物馆参观“西藏早期绘画展”，使我有缘见到现今存世的大部分早期唐卡作品。刘教授还向我赠送了图齐教授的大作《西藏画卷》，殷殷之情，令我万分感激。纽约州斯基德摩尔（Skidmore）学院艺术史系林瑞宾（Rob Linrothe）教授给笔者寄赠了他的大著《印藏密教早期忿怒相神灵》，并热情回答我提出的一些学术问题；俄亥俄州肯云（Kenyon）学院历史系教授邓如萍（Ruth W. Dunnell）是西方著名的西夏学家，她和我讨论了我论文中的一些问题，并对我的研究给予了鼓励。还要感谢美国耶鲁大学艺术史系班汉（Richard Barnhart）教授、黄士珊、黄冰逸小姐和张若兰（Larissa Schwartz）博士在我访问该校博物馆时给予的帮助。感谢我的宁夏平罗上桥村老乡，现任美国弗吉尼亚萨拉瑞克斯（Solarex）公司资深科学家的刘生忠夫妇在我访问弗吉尼亚美术馆时给予的热情接待和美好的祝愿。

应该特别感谢的还有俄罗斯圣彼德堡艾尔米塔什博物馆东方部主任吉娜·萨莫宇克博士（Dr. Kira Samosiuk）。博士告诉我研究西夏藏传绘画应该采用的方法，赠送我一本该馆出版的黑水城绘画图录，并友好地允许本人使用该博物馆出版的黑水城藏传绘画的图版。

台湾政治大学选举研究中心郑夙芬小姐多年来对我的研究工作给予了很多的支持和帮助，在这里向夙芬表示衷心的感谢。

我幼年好友、宁夏煤炭厅办公室主任杨郑，大学同学、内蒙古阿拉善盟社保局局长曾繁荣，额济那旗社保局李局长等诸位先生在本人赴宁夏及黑水城考察期间，给予多方协助，特此致谢。1982年一同进藏工作的邓侃和朱明德先生与本人在黑水城一起考察，其乐融融，值得怀念。

论文写作期间，老一辈西夏学专家白滨先生对我帮助甚大，我写作使用的大部分西夏学资料都是先生提供的；西夏研究专家史金波先生、李范文先生和聂鸿音先生、陈炳应先生、雅森教授等以其西夏学和突厥学专长给我提供了帮助；宁夏文物研究所孙昌盛先生为我提供了西夏文物的照片，杜玉冰先生在我赴宁夏考察期间给予多方照

顾；武威市博物馆梁继红馆长允许本人拍摄馆藏西夏文物；宁夏大学西夏研究所韩小忙教授馈赠本人一部《夏汉字典》，在此一并致谢。

中国藏学研究中心熊文彬博士和我讨论了论文的很多问题，我们研究的方法相似，研究时段先后衔接，祝愿文彬以后有更大的进步。我还要感谢《中国藏学》杂志的黄维忠先生、中国藏学中心宗教文化研究所周炜博士对我的帮助。

感谢中国社会科学院和哈佛燕京学社提供给我一个访问学者的机会，这使我有机会利用哈佛大学极为丰富的图书资料对西方学者以往的研究成果加以梳理和利用，从而完成本书的写作；同时也有机会参观美国各地的博物馆和美术馆。

感谢河北教育出版社对我国藏传佛教艺术研究事业的支持，本书编辑姜红女士、路殿维先生扎实的专业基本功、严谨的工作作风令人敬佩。年轻同志生气蓬勃的精神面貌也让我们看到了河北教育出版社辉煌的前景。

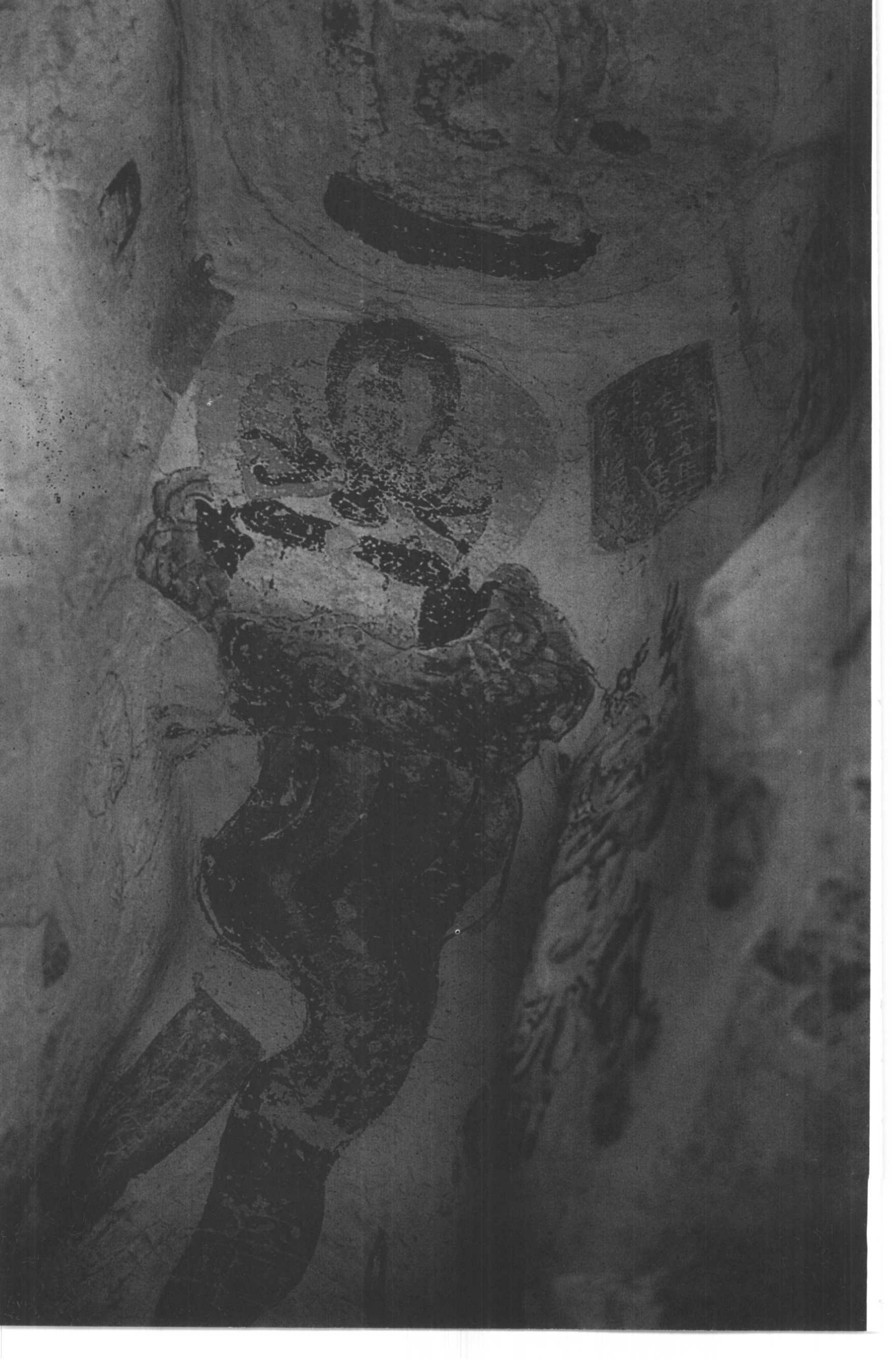
我的妻子要两头兼顾，奔波于学校和家庭之间，我每天看她骑自行车近两个小时上下班，恻隐之心不由而生，这里向她表示感谢。儿子谢默超是家里的电脑高手，我的电脑之所以没有任何毛病，文档可以排成任何格式，图版可以任意调来调去，都是儿子的功劳。

我是宁夏人，小的时候放牲口经常走过西夏的古塔和遗址，初中读书的崇岗中学就在贺兰山脚下，从来没有想到有一天我会研究塔中出土的文物，能有这个缘分是我的造化吧。衷心感谢1972至1974年在崇岗中学任教的我的老师：胡之田、张俊华夫妇，冒惠敏老师，徐校玉先生。

敬奉三宝，愿得吉祥!

谢继胜

2001 年 9 月 5 日于北京



内容提要

本书分为五个部分。

第一章《黑水城唐卡的发现与研究》，依据科兹洛夫等人著作的描述，对黑水城遗址发现的过程作了简要描述，重点介绍了与唐卡相关的挖掘细节；论文对自俄国学者奥登堡起至作者撰写论文时止将近一个世纪以来国内外学者研究黑水城唐卡的历史进行了梳理，特别关注近十年来俄罗斯学者对这些作品的研究，文中摘引了他们的主要观点并进行了评述。

第二章是本书的重点，主要研究具体的唐卡作品。作者将现在已经公布的黑水城唐卡作品，按照藏传佛教造像学的分类方法，分为佛像、菩萨、本尊、护法和上师五大类，并依此设定相应的章节，构成第一至第五节。然后对每一类作品中唐卡画面进行著录与分析，从中归纳出问题作为每节的标题和细目。涉及的问题都在具体作品的的研究中加以论述，例如，第一节金刚座触地印释迦牟尼佛在西夏兴盛的原因及其造像渊源，药师佛唐卡下方著黑帽的僧人；第二节佛顶尊胜佛母与西夏临近地区的关系，缂丝绿度母与布达拉宫缂丝唐卡；第三节银川宏佛塔与黑水城上乐金刚的比较；第四节大黑天神与多闻天王图像的演变；第五节西夏上师像的写实风格与藏传绘画的肖像画传统等等。

本书自第三章起转向纵向的研究，论述第二章归纳的几个普遍的问题。首先考察西夏和吐蕃长达六百多年的历史文化联系，分析藏传绘画在西夏出现的客观条件。从艺术风格方面，论文将黑水城唐卡与10至

13世纪的卫藏波罗风格的绘画进行了比较，确认黑水城唐卡遵循早期卫藏波罗绘画的风格；并探讨敦煌吐蕃绘画与扎唐寺代表的卫藏早期寺院绘画之间多种绘画成分的融和；同时，本书也将黑水城唐卡与榆林窟等藏密洞窟壁画的风格进行了比较。

本书最后两章集中到具体问题的研究。第四章首先考察黑水城唐卡的形制与唐卡起源的关系，从语源以及唐卡与汉幡的关系分析这种艺术样式的由来；第五章对黑水城唐卡中双身图像的风格及其源流进行了研究。书中首先勾勒了金刚乘佛教的传入吐蕃与藏传佛教双身图像的历史，确定黑水城双身像在藏传图像学中的意义，然后考察包括宏佛塔、拜寺口西塔在内的西夏双身像的创作年代。值得重视的是，敦煌莫高窟第465窟图版的公布，使我们研究西夏双身图像有了一个可以参照的座标。本书的最后两节，对第465窟壁画的双身图像身份进行了辨识，分析这些图像和黑水城唐卡风格之间的异同，并利用藏汉文史料对第465窟壁画的创作年代进行了考证。

English Summary

The work is divided into five parts including five chapters and conclusion.

In Chapter I, the Discovery and Study of *Khara Khoto Thangkas*, the author described briefly how it is that the dead city had been discovered by Kozlov, and paid a great attention to the details mentioned in Kozlov's notebooks. The author also sorted out the publications in Western languages and Chinese from Dr. Oldenburg's time to the present.

Chapter II is the focal point of the dissertation in which the *Thangkas* available to see have been discussed respectively. According to the iconography of Tibetan Buddhism the theme arranged five sections to place Buddha, Bodhsattva *Yi-dam*, Dharmapala and Lamas. From the concrete analysis of particular painting the author abstracted them as the title of the section. Some questions met when analyses *Thangkas* have been discussed accompanying with the concrete work. For example, Section I investigated why Śakyamuni Buddha in vajrasana spread widely in *Xixia*. Section II surveyed the relationship between the appearance of Ushṇīshavijaya and the adjust areas of Tangut. Section III gave a comparison between *Yab-yum* images in *Hongfota*

and *Khara Khoto*. Section VI analyzed the evolution of Mahakala and Vaistravana's images. Section V described Lama portraits and stated the portraiture tradition in *Xixia* Buddhism.

The book in Chapter III examined firstly the relationship between Tangut and Tibet in history and culture, as an objective condition of the painting with Tibetan style. From the stylistic angle it compared the *Khara Khoto Thangkas* with the paintings with Pala-Central Tibet style from 11th-13th centuries and acknowledged *Khara Khoto* works follow after the style of Central Tibet. At the same time the author explored the multi-elements of *Khara Khoto* paintings from Dunhuang to *Drang-thang*. It also gave a comparison between the Thangkas and wall paintings with Tibetan style in *Yulinku* Caves.

From Chapter VI to V the author shifted to study the concrete topic, in Chapter VI the author, using Tangut parallels, discussed the origin of *Thangka* as an artistic form. He got a result in which *Thangka's* origin was closely related with both *Xuan He* painting mounted style in Song Dynasty and the banner paintings in Dunhuang. In Chapter V *Yab-yum* images and its styles was investigated. Firstly, the author tracked how Tantric Buddhism was introduced into Tibet and the history of *Yab-yum* images in Tibetan Buddhism, as well as positioned where the Tangut images should be occupy in the iconography of Tibetan Buddhism. After that it investigated the dates of *Xixia's* images including *Hongfota* and *Baisikou's* *Yab-yum* images. The author paid a great attention to the *Yab-yum* images in Cave 465, which is an important coordinate in studying Tibetan *Yab-yum* images.

The fifth part is the conclusion.



མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།

目录











མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།



第一章 黑水城唐卡的发现与研究

第一节　黑水城的发现与黑水城唐卡

黑水城，俗称黑城子，蒙古语称为哈剌浩特(Khara Khoto)，是西夏黑水城和元代亦集乃路的遗址（图版a、b、c），位于今内蒙古自治区阿拉善盟额济纳旗政府所在地达赖库布镇东南二十五公里的荒漠中。[1]据考古发掘材料证明，今之额济纳旗所辖地区，就是汉代的居延地区。[2]居延之名始见于汉初，汉时流经额济纳旗的河水被称为“弱水”，下游的沙渍地带，叫做“流沙”，弱水流入的湖泊，被称为“南海”。[3]汉安帝时（107～125年）始置居延县，新莽时称居成，东汉时居延地区属“张掖居延属国”。[4]兴平二年（195年）置西海郡，魏晋因之，统居延一县。南北朝时，柔然入居，间为前凉、北凉地。北周保定中（561～565年）置“同城戍”。隋唐时，突厥、回鹘等入居。安史之乱后，包括居延在内的河西走廊大部分地区为吐蕃占领。宋代为吐蕃、回鹘、党项等游牧部落经营居住。西夏建国之前致力于河西地区的开发，西向以求立足之地。宋天圣六年（1028年）至明道元年（1032年）李元昊陆续从甘州回鹘手中夺取了甘、瓜、凉、沙、肃等州，西夏疆域“东尽黄河，西界玉门，南接萧关，北控大漠，地方百余里，”[5]居延地方也在其辖境内。西夏广运二年(1032年)，李元昊在居延置黑水镇严军司，治所在黑水城，为西夏十二监军司之一。[6]其地为西夏防卫吐蕃和回鹘的北方军事重镇，又是从河西走廊通往漠北的交通枢纽，地理位置十分重要。据陈炳应先生考证，认为黑水

[1]有关黑水城历史沿革的论述，笔者主要采用白滨、史金波《黑水城的发现与俄藏西夏遗书》一文，载李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》第178～187页。其他的参考文献为克恰诺夫为《俄藏黑水城文献》第1卷所撰前言；萨莫宇克为《丝路上消失的王国》所撰专论以及陈炳应著《西夏文物研究》。

[2]参看陈梦家：《汉简缀述》，中华书局，1980年。

[3]据《尚书·禹贡》、《淮南子·地形篇》及《史记·夏本纪》。

[4]《后汉书·郡国志》。

[5]吴广成：《西夏书事》，第2卷。

[6]陈炳应：《西夏文物研究》，第88～90页。

[7]同上。

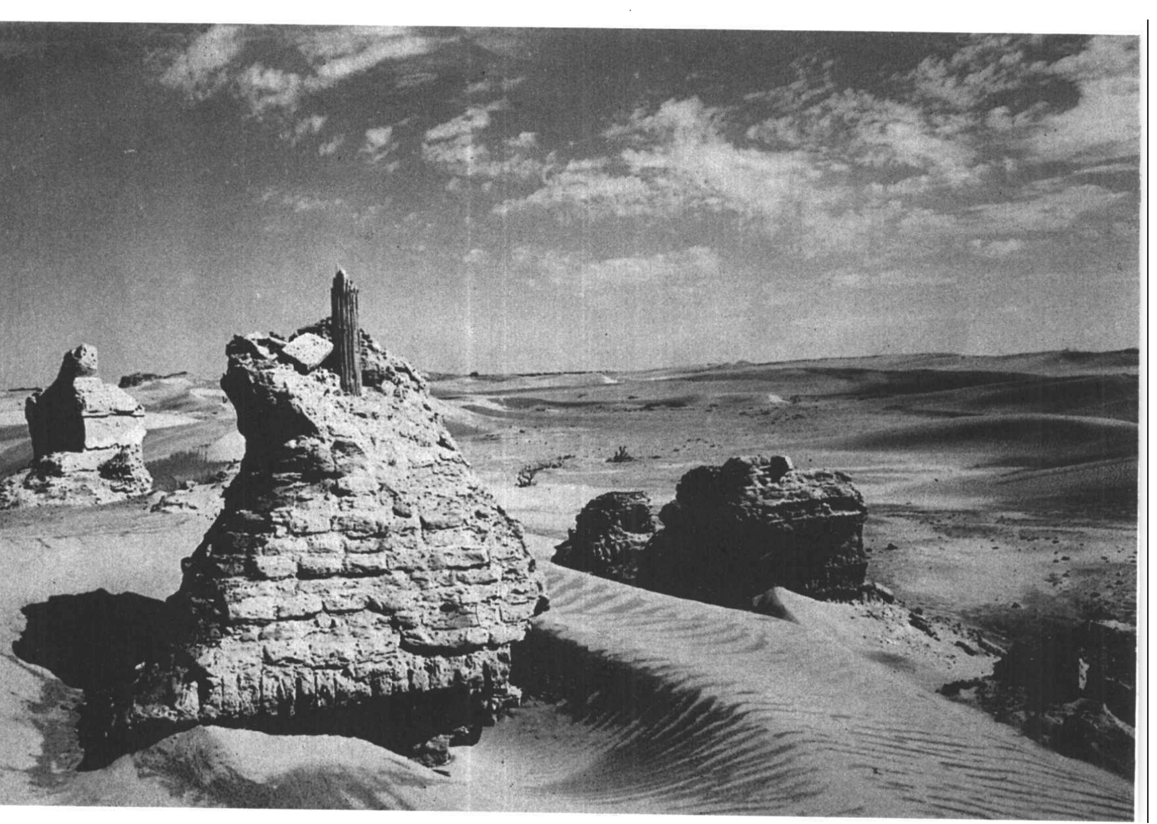
图版 1a　今日黑水城遗址

城始建于西夏，它不是汉代所建的居延城。汉居延城在古居延泽西南，黑水城以北偏东处，两地相距大约十五公里。[7]蒙古族兴起时，居延地区又成为蒙古人的游牧地，蒙古语称“弱水”为“额济纳”，乃源于西夏党项语“黑水”的音译。[8]元太祖二十一年(1226年)，蒙古成吉思汗率大军征西夏由北而南破黑水城，[9]而后一路攻取瓜、沙、肃、甘、凉等州，东向西夏都城进军，次年（1227年）灭西夏。元朝建立后，元世祖忽必烈为讨海都之叛，解除西北方面的隐患，于至元二十三年（1286年）在居延地区设置亦集乃路，黑水城是路治总管府的驻地。扩筑城垣，沿用西夏旧称之汉语译音称为“亦集乃”，属甘肃行中书省（驻甘州）统辖。元朝灭亡后，北元政权与明王朝共存，亦集乃路属北元管理。明洪武五年（北元宣光二年，1372年）明征西将军冯胜率西路大军，出西道取甘、

[8]陈炳应：《西夏文物研究》，第90～9 页。

[9]《西夏书事》第42卷：“宝庆二年、金正大三年、蒙古太祖二十一年、夏乾定三年（1226年）春二月，蒙古攻黑水城，破之。”《元史》第1卷，《太祖记》第153卷《王楫传》：“蒙古主积怒夏国，亲将兵十万来攻，至秦川，德旺遣人撤桥梁拒之。蒙古宣抚使王楫夜督士卒运木石，比晓，桥成。遂进兵，度沙碛，入河西，击散撒里特勒赤闵诸部，攻黑水城，破之。蕃部死者数万。”





图版 1b　今日黑水城遗址

肃攻兰州、西凉、永昌、瓜、沙州，大获全胜，“至亦集乃路，守将卜颜帖木儿亦降”。此后，亦集乃路居民被明朝强迫迁入内地，但明朝在这里没有正式的建制，仍然沿用元代名称，把黑水城叫做“亦集乃”，把这一地区叫做“亦集乃路”。由于元末明初的大规模战争和沙漠的侵蚀导致流经黑水城的河流改道，水源断绝，从而使黑水城称为一座死城（图版 2）。清初，准噶尔噶尔丹汗曾倚额济纳为据点反抗清王朝。康熙四十三年（1704 年）平息噶尔丹汗之乱后，将此地赐给回归祖国的土尔扈特郡王，让其移此游牧。雍正七年（1729 年）始命名此地为额济纳土尔扈特旗。

西方人对黑水城的最早记载见于《马可波罗行记》，其文记曰：

从此甘州城首途，若骑行十六日，可抵一城，名曰“亦集乃”

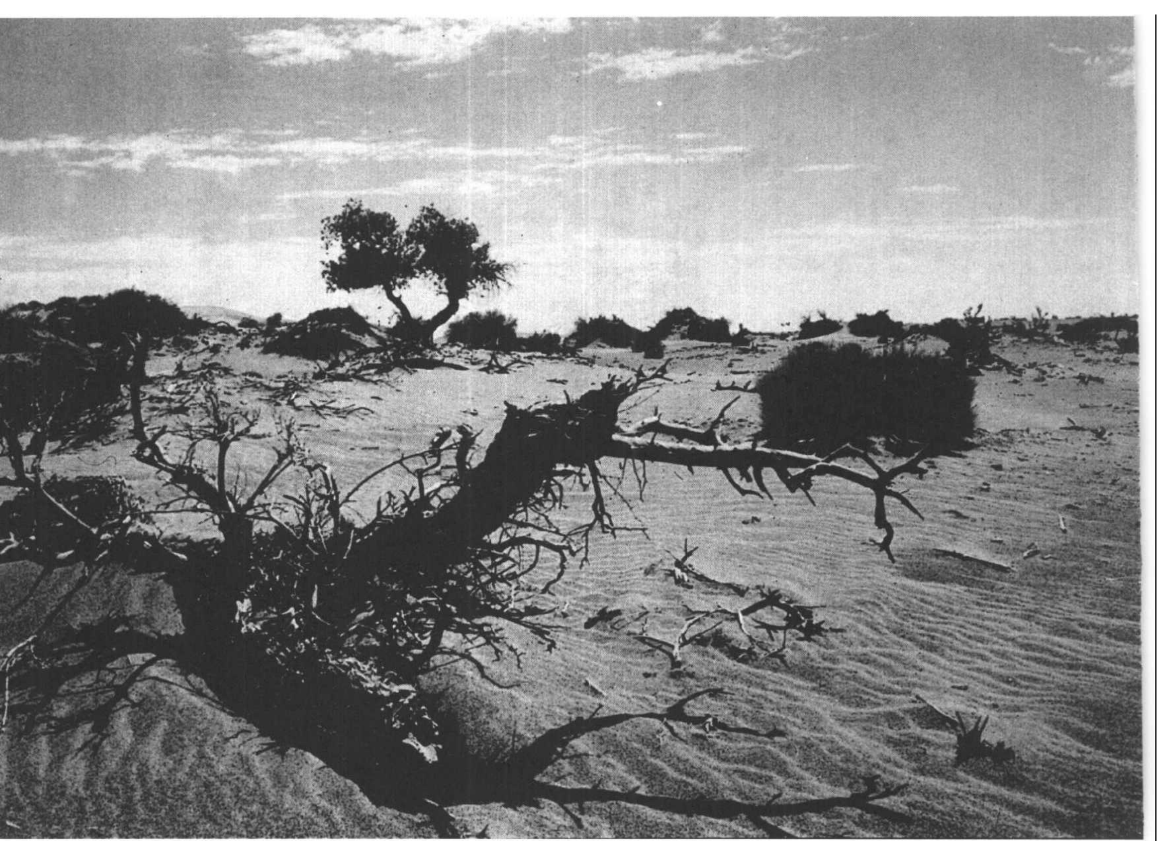
图版 1c　今日黑水城遗址

(Edzina)。城在北方沙漠边界，属唐古忒州。居民是偶像教徒。颇有骆驼牲畜，恃农业牧业为主。盖其人不为商贾也。其地产鹰甚众。行人亦在此预备四十日粮，盖离此亦集乃城后，北行即入沙漠。行四十日冬季酷寒、路绝人烟，亦无草木。惟夏季始见有人。其中亦见野兽，缘有若干处有小松林也。[10]

19世纪末至20世纪初，在额济纳河附近居住的土尔扈特人中间流传着黑水城藏有财宝和黑将军守城的传说。最早得知黑水城遗址的是俄国人波塔宁，他在1884～1885年年度旅行报告中写道："土尔扈特人说有一座古城叫额尔克·哈喇·布鲁克，意指黑水极东部支流岸边的黑城；他们说，那里还可见到不大的城垣，即小围墙，四周有许多沙埋的房屋遗迹。挖掘黄沙就能找到银器，

[10]冯承钧译注、沙海昂译注本：《马可波罗行记》，上海书店出版社，2000年，第131页。





图版 2　黑水城附近的地貌

小城四周则为流沙，附近无水。”[11]1900 年，俄国人奥布鲁切夫曾试图找到这座沙埋小城，当地的蒙古人不仅没有告诉他，而且将他引向了相反的方向。其时科兹洛夫就在蒙古，也曾派遣他的手下卡赞可夫前去寻找黑水城，也无功而返，原因都是一样，当地蒙古人对废墟情况秘而不宣。

1908 年 3 月，俄国人科兹洛夫率领的四川—蒙古探险队“配以武器：步枪十二支，子弹一万五千发，左轮手枪六支，子弹六百发”，用重礼、枪械和允纳向清朝政府请封的条件，贿赂蒙古巴登扎萨克王爷和土尔扈特贝勒王爷，得到了他们的允许，他们还为科兹洛夫提供了前往黑水城的向导，使科兹洛夫等人顺利抵达黑水城遗址。1908 年 4 月 1 日至 13 日，科兹洛夫等人的“探察和

[11]波塔宁：《中国的唐古忒—西藏边境和中蒙古：波塔宁 1884～1885 年游记》圣彼得堡，1893 年，第 464 页。转引自克恰诺夫：《俄藏黑水城文献》第 1 卷序言。

发掘基本上未按考古学的要求进行”。科兹洛夫本人在日记中写道:“(他和他的手下人)挖呀,刨呀,打碎呀,折断呀,都干了”,“对发掘品未作严格记录”。虽然科兹洛夫也绘制了黑水城示意图,但发掘的物品并未严格标明位置。[12]发掘的物品包括西夏文书籍残页,“画在麻布上的小佛像”和雕塑残件、擦擦以及家用器皿、妇女饰物和佛事用品等等,共装满十箱,每箱十公斤。在土尔扈特王爷的协助下,通过蒙古邮驿经由库仑寄往当时俄国首都圣彼得堡,请俄国地理学会尽快鉴定。听取了俄国学者奥登堡、尹凤阁等人的鉴定报告后,俄地理学会指示科兹洛夫放弃对四川的深入考察,立即返回黑水城,要不惜人力、物力和时间对黑水城遗址作进一步发掘。1909年5月底至6月初,科兹洛夫又率队返回黑水城,“在距离西城门和西北角的佛塔不远处架起了我们的帐篷”。他们雇佣土尔扈特人为他们挖土、送水、运粮。考察队分为两组,一组考察街区遗址,一组在城内挖掘,后一组全是俄罗斯人。据克恰诺夫判断,科兹洛夫本人没有参与具体的挖掘工作。此次考察他们得到了汉、藏、阿拉伯文字残卷,纸币,祭祀品,器物,佛像等。

由于在城区挖掘所得不丰,科兹洛夫最后决定打开一座距离西城墙约四百米、位于干河床右岸的大佛塔。这就是科兹洛夫所称的“辉煌舍利塔”,也是俄藏众多黑水城文物主要部分所出之地。此塔高约十米,包括“基座、中腰和半塌的锥顶。顶塌可能是由于年深日久,也可能是猎人探宝所致”。物品按照如下布局摆放:塔内底层大约十二平方米,是储藏室,“它的四周‘坐着’泥木佛像。佛像前面摆放书籍‘以供诵读’”。“塔内垫高的地板上,在平台面的四周;平台中央有一根立柱。”“塔底四周墙上挂着神像,塑像的尺码则与真人一般大小。”这些塑像出土之际都有色彩。塔内中央地台上叠放着数以百计的大大小小绸布封套的书籍、簿册和经卷、佛画。整个佛塔下部摆放得较为整齐有序,越往上部越显得杂乱无章。似乎是1226年蒙古人攻入前夕,这些东西从城里的庙宇等地运藏到塔中,如此大量的佛教文献未必原来就是作为腹藏放在塔中的,但也可能原本堆放的就是如此。

从6月12日至6月20日,发掘这座“辉煌大塔”的工作进行

[12]克恰诺夫:《俄藏黑水城文献》第1卷序言。



了九天（图版3）。科兹洛夫等人并没有将塔中的文物按照原来排列的顺序次序清理而是由上往下一次取下，除去上面的尘土。书籍用大帆布包运到营地，按开本的大小、外形或某种标志分类，在相当程度上造成了混乱，以致于今日学者们也无法清理。科兹洛夫本人没有参加发掘工作，也没有留下详细的发掘记录。[13]

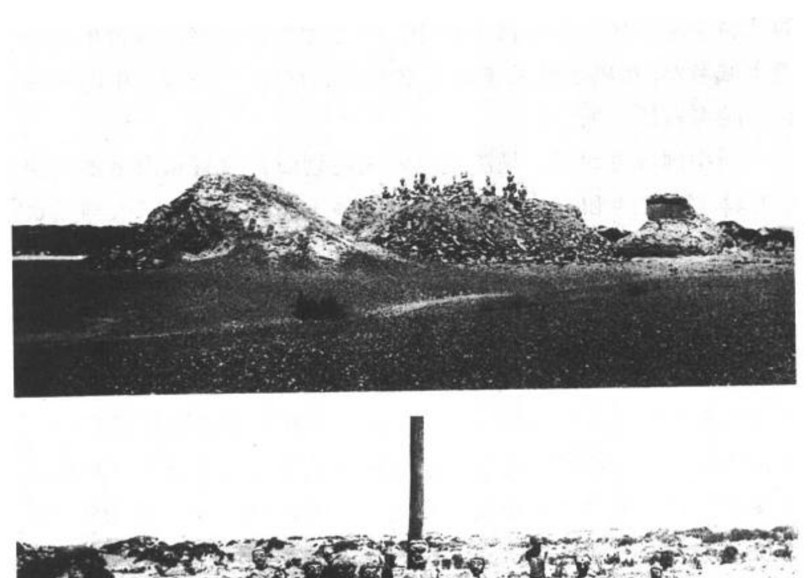
从塔中发掘的文书数量，据科兹洛夫的档案记载，共装了四十驼，计两万四千卷，"骆驼运出了一个保存完好的图书馆"。当1926年科兹洛夫在俄国的讲演中提到：俄国学者尹凤阁在发现其中的夏汉合璧字典《番汉合时掌中珠》时，曾兴奋地指出这部字典"能帮助我们看懂七百卷书"，七百卷应是西夏文书籍的数量。同时提到有五百三十七幅画。科兹洛夫考察队还在佛塔内北墙前正位大佛像台座旁发现一副坐姿女人骨架，面朝南方，可判断该塔原为纪念她而建。当时的俄国人类学家沃尔克夫研究后认为，这是一位四十岁以上的妇女，属"西藏—阿利安—蒙古人种"头骨，曾保存在俄国科学院民族研究所，在列宁格勒被围的年代丢失，至今不知所在。俄国汉学家孟列夫根据此妇人遗骸出土的地点，推想此人是西夏仁宗李仁孝（1139～1193年）的皇后罗氏。罗氏皇后在其子纯祐执政（1194～1205年）时曾是皇太后。在1205年蒙古人第一次攻入西夏领土时，纯祐在其母不无参与的情况下被其堂兄安全（1206～1211年在位）篡夺政权。孟列夫认为，"可以不必怀疑，她儿子被废以后，新统治者在她不无参与的情况下登上了皇位，此后她便被摒斥于国事之外，她后来的命运不得而知，但有某些资料……使人设想，她当了尼姑，被发配到黑水城，死后就埋葬在那座'辉煌的大塔'里"。孟列夫进而认为"著名的佛塔里面的书籍都是她的私人藏品"。[14]当然，孟列夫的推测只是"一个浪漫的假设"。

科兹洛夫发掘的黑水城文物文书除能运走的部分外，未能运走的还有佛像及其他物品，有五十件左右，由营地搬出埋藏在南城墙内一间屋子的壁龛中。1926年科兹洛夫再访黑水城遗址时可能又运走了一部分。

1909年秋天，黑水城出土文物运抵圣彼得堡，存放在俄国地理学会。其后，全部书籍和文献移交给俄国科学院亚洲博物馆，即

[13]克恰诺夫:《俄藏黑水城文献》第1卷序言。

[14]孟列夫:《黑城出土汉文遗书叙录》，1984年，第75页；王克孝汉译本第45、65～66页。





图版 3 "辉煌大塔"的挖掘现场

现在的俄罗斯科学院东方学研究所圣彼得堡分所前身；所获画像、雕塑艺术品和物质文化遗物，起初保存在俄国博物馆民族学部，后来移交给国家艾尔米塔什博物馆。

科兹洛夫的发现在西方世界引起巨大轰动和觊觎之心，诸位探险家都想从中分得一杯羹。1914年，匈牙利裔英国人斯坦因也率领探险队在黑水城重新探察、挖掘、测绘地图，将所绘汉文文书二百三十件、西夏文文书五十七件、元代纸币一张等运回英国伦敦。[15]1923年秋，美国人华尔纳接受哈佛大学福格艺术博物馆的委托，历经千辛万苦来到黑水城，在废墟中进行了十天挖掘，除了得到一些小的物品，其中包括几件壁画残片外，其他一无所获，于是转道敦煌。[16]1926年，科兹洛夫率队第三次来到黑水城，寻找1909年未能运走的文物。

1927年瑞典人斯文赫定和北京大学教授徐炳昶为首组成中瑞

[15]向达：《斯坦因黑水获古记略》，载《国立北平图书馆馆刊》第4卷第3号，西夏文专号，1932年。

[16]彼得·霍普科克著，杨汉章译：《丝绸之路上的外国魔鬼》，甘肃人民出版社，1982年，第204～205页。



西北科学考察团。在此次考察中，中方团员黄文弼教授曾单独赴黑水城考察，在黑水城采集到文书残页数百件，[17]现藏于中国社会科学院考古研究所。[18]

新中国成立以后，额济纳旗曾先后划归甘肃省和内蒙古自治区管辖，1962年和1963年，内蒙古文物工作队曾两次派人到黑水城进行考古调查。1963年秋季的调查中，采集到少量文书，在清理黑水城附近的一座古庙中发掘出二十五身西夏时代的泥塑佛像，有的运回内蒙古自治区博物馆收藏。[19]1972至1979年，额济纳旗属甘肃省建制，甘肃省文物考古部分组织的居延考古工作队，曾几次到黑水城遗址及其周围进行勘察，曾在黑水城遗址采集到一批元代文书。[20]1976年，考古队还在距黑水城约二十公里的老高苏木遗址及其周围地区采集到一些文书。[21]1978年，由北京大学、中国科学院、中国社会科学院组织的历史、考古、地理学和沙漠专家侯仁之、马雍等沿古丝绸之路考察，曾前往黑水城。1983至1984年，内蒙古文物考古研究所和阿拉善盟文物工作站共同对黑水城遗址进行了两次考古调查发掘，查清了西夏旧址和元代扩建的城垣、街区、建筑，重点发掘面积一千一百多平方米，清理出房屋基址二百八十余处，出土大量的文物文书，文书中有汉文、西夏文、回鹘蒙文、八思巴字、藏文、亦思替非字、古阿拉伯文等文种，计有三千余件，今收藏在内蒙古考古研究所。[22]此后，国内外多家电视台都拍摄了黑水城的记录片。其中令人称奇的是，1991年，中央电视台“望长城”大型记录片摄制组沿长城拍摄时，在距黑水城遗址二十公里处的绿城遗址发现了彩塑佛像和西夏文佛经。此外，乌兰格日嘎查苏木的西夏古塔和达赖库布镇东南十四公里处的五座塔等都有少量西夏文物出土。

笔者于2000年8月前往黑水城进行了考察，发现其中有一个亟需澄清的问题:

科兹洛夫发现唐卡等大量文物的大塔现在何处，因为科兹洛夫攫取的藏传风格的绘画，除了在内城东北部找到的上师像之外，几乎都是在这座大塔中发现的。据考古测量资料，黑水城平面呈长方形，东西长四百二十一米，南北宽三百七十四米，东西两侧设错对而开的城门，城门外拱为正方形瓮城，四角设置圆形角台，

[17]黄文弼：《略述内蒙古、新疆第一次考古经过及发现》，《河西古地新证》，载1981年《西北史地论丛》，上海人民出版社。

[18]李逸友编著：《内蒙古历史名城》，内蒙古人民出版社，1993年。

[19]内蒙古文物工作队：《额济纳旗沙漠中古庙清理记》，载《内蒙古文物考古》1981年创刊号。

[20]陈炳应：《黑城新出的一批元代文书》，载《考古与文物》1983年第1期。

[21]岳邦湖、陈炳应：《我国发现的西夏文字典<音同>残篇的整理复原与考释》，载中国民族古文字研究会编《中国民族古文字研究》，中国社会科学出版社，1984年。

[22]李逸友编著：《黑城出土文书》(汉文文书卷)，科学出版社，1991年。

城垣外侧长方形马面十九个，城上建无垛口女墙，城外另筑羊马城。遗址东南区被认为是生活区，西北区为行政区；另一种说法认为现存城垣为元代扩建，西夏时期建造的黑城遗址在城内东北角，但建在西北城墙之上的佛塔与城中心的三塔样式相同，很难确定它们是不同时期的建筑。科兹洛夫确凿地提到，“辉煌的大塔”距西城墙约四百米，位于一干涸河床的右岸。笔者曾考察距离西城墙四百至五百米的区域，没有找到任何大塔的遗迹，或许已经被肆虐的风沙抹去了痕迹。

笔者以为这座离开城垣孤零零地建在河边的佛塔，与黑水城附近的五塔等西夏古塔有呼应关系。所以，虽然黑水城城内出现一些元代的遗物，我们似乎不能因为那一幅颇感突兀、手中持有“天元通（宝）”的佛像将大塔所出文物判定为元代的作品。

关于黑水城出土的艺术品，科兹洛夫提到黑水城的绘画有五百三十七幅，[23]但没有提到具体作品的名录，估计这些绘画包括很多雕版印画残页。据科兹洛夫描述，最早是在1号遗址（科兹洛夫绘平面图）发现了一幅画在棉布上的小佛像，此后在A塔发现阿弥陀佛像和汉地风格丝质绘画，一些小的泥塑头像和深蓝色头发的镀金佛头；在黑水城北侧城墙往西第三座佛塔寺庙积沙下面找到了三尊彩塑佛像莲花座和壁画残段。其余文物皆出自我们前面提及的“著名的大塔”。艾尔米塔什博物馆当时掌管黑水城出土文物的负责人萨莫宇克博士统计了该博物馆的黑水城藏品，指出艾尔米塔什博物馆总共有三千五百件文物。其中，绘于丝、麻、纸张和棉布及木板上的绘画作品，包括壁画残片，大约为二百件。这中间有一半以上的作品品相完好，笔者推断大约是一百一十件，其余为残片；另有二十余件雕版印画和纸上白描。此外尚有七十尊泥塑、木雕和金铜佛，一些丝织品、纸币和硬币。有三千多件文物，艾尔米塔什博物馆认为是元代文物（1280～1367年），其中包括一些陶、瓷碎片，铁和木制的日用器皿和生活家具。科兹洛夫所获的大部分文书和版画藏于东方研究所，大约有八千件。[24]

艾尔米塔什博物馆馆藏带有西藏风格的唐卡的数量究竟是多少？据萨莫宇克博士的统计，完好的绘画大约有一百一十件，假设西藏风格的作品占二分之一强，数量就是六十幅左右。笔者对

[23]克恰诺夫：《俄藏黑水城文献》第1卷序言。

[24]Mikhail Piotrovsky, Lost Empire Of The Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIIIth Century) Thyssen–Bornemisza Foundation, Electa, 1993, p.46.



1993年米兰图录《丝路上消失的王国：10～13世纪的西夏黑水城佛教艺术》一书出现的藏传风格作品加以统计，藏传风格作品为三十七幅，图录编号分别为：2《金刚座触地印释迦牟尼佛》；3、9、44和45《阿弥陀佛》；4、5和11《释迦牟尼佛说法图》；6《释迦牟尼佛与八大塔》；7和8《药师佛》；10《大成就者》；12《十一面八臂观音》；13《观音》；15、20和21《佛顶尊胜》；17《莲花手观音》；18《文殊菩萨》；19《绿度母》；22《金刚亥母》；24《白伞盖》；25《作明佛母》；26、27、28和29《上乐金刚坛城》；30和32《大黑天》；31《不动明王》33、34、35和36《空行母》；55和56《多闻天王》；61《国师像》。若包括绘画中出现的藏传风格因素，则为三十八幅。史金波等编辑《西夏文物》收录另一幅黑水城《金刚座触地印释迦牟尼佛》，共计为三十九幅。

据莱因教授统计，黑水城唐卡中描绘金刚座触地印释迦牟尼佛有十一幅作品，药师佛图像有五幅，观音图像有八幅，金刚亥母图像有八幅，上乐金刚坛城像有九幅。[25]米兰图录金刚座触地印释迦牟尼佛有两幅，药师佛有两幅，各种观音像有三幅，金刚亥母像只有一幅，上乐金刚像有四幅。如此，除了图录中的三十七幅，尚有触地印释迦牟尼佛九幅，药师佛三幅，观音像五幅，金刚亥母像七幅，上乐金刚像五幅，总共是三十二幅；加上图录中的三十七幅，藏传风格唐卡数量应为六十九幅。

除了唐卡之外，西夏时期刻印的西夏文、汉文佛经的卷首都有插图，这些插图中约有三分之一强，为波罗卫藏风格的版画，数量甚多，而且很多作品有确凿的刻版年代，为研究西夏藏传绘画提供了极为重要的图像资料。这些作品大多收藏于东方研究所，随着《俄藏黑水城文献》的陆续出版，这些精美的版画作品会逐渐被公诸于世。本书在论述黑水城唐卡时，对涉及到的黑水城经卷版画，作为断代的依据一并论述。

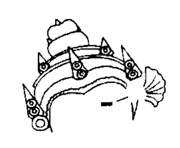
除了黑水城以外，近十余年来在西夏故地的宁夏银川、甘肃武威等地也出土了数十幅西夏唐卡。1986年维修宁夏银川拜寺口西塔时获得数件品相较好的西夏唐卡，其中有带有原始装裱的《上师像》和绘制精细的《二臂上乐金刚像》，另有一件木雕设色的《上乐金刚双身像》。1987年宁夏青铜峡一百零八塔塔区河滩2

[25]笔者估计这是莱因教授至艾尔米塔什博物馆看到作品后所作的精确统计。参看Rhie, M. M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, p.334-335。另据笔者2000年6月24日在荷兰莱顿大学第9届国际藏学会时咨询萨莫宇克博士，她说藏传唐卡的总数是七十幅。

号塔出土兼具藏汉风格的绢质《释迦牟尼说法图》和《千佛图》;值得一提的是，一百零八塔中的001、017、085号塔出土数件雕刻精美的藏传风格的砖雕佛像。1990年维修宁夏贺兰县宏佛塔天宫时发现了十四幅绢质卷轴画，其中完全藏传风格的作品是《上乐金刚双身像》、《释迦牟尼佛与八塔》和《千佛图》，以汉地风格描绘藏传图像的作品是《宝藏神》。[26]1987年发现的甘肃武威新华乡缠山村亥母洞出土两幅毁损严重的唐卡——《上乐金刚双身像》和《十一面观音像》，另有一件描绘五方佛的头冠残件。[27]

[26]这里提到的所有作品的图版都见于宁夏回族自治区文管会编《西夏佛塔》一书，文中论述具体作品时将分别详细描述。

[27]图版参看李永良主编:《河陇文化——连接中国与世界的走廊》，商务印书馆(香港)，1998年。



第二节　黑水城唐卡研究的回顾

从科兹洛夫1909年攫取黑水城文物，至今将近一个世纪。这些称傲于世的西夏文物奠定了俄苏西夏学的坚实基础，开创了以聂历山为代表的西夏学派。在80年代以前，对黑水城唐卡的介绍和研究，主要是由俄苏学者进行的。然而，与黑水城出土的西夏文和汉文文书的研究相比，对包括西夏唐卡在内的黑水城艺术品的研究即便是在俄苏时代也为数甚少，对唐卡和其他藏传风格的艺术品的研究，自俄国学者奥登堡以后便无人问津，到70年代末欧美开始关注西藏艺术品以后，艾尔米塔什博物馆的一些著名藏品才开始出现在西方出版的西藏绘画图录中。此时欧美学者也开始关注西夏所见的唐卡作品，并将这些作品作为藏传佛教绘画风格断代的依据加以引用。

事实上，对黑水城唐卡的研究，和黑水城出土的唐卡本身一样具有重要的意义，正是对这些作品的研究揭开了藏传佛教图像学和西藏艺术研究的序幕，勾勒黑水城唐卡的研究历史在某种意义上就是追溯藏传佛教图像学研究的印迹。下面，我们首先介绍俄苏时期对黑水城唐卡的研究，然后分析近十余年欧美发表的有关黑水城（包括其他西夏藏传绘画在内）的论著，最后对国内学者发表的有关黑水城绘画的文章和论著作一番梳理。

一、国外研究

俄国和苏联

对科兹洛夫黑水城唐卡最初的研究是由俄国学者奥登堡完成的。奥登堡（1863～1934年）是一位著名的梵藏学家，1885年毕业于圣彼德堡大学，1895年以《佛教的传说》获硕士学位。1903年主持筹备成立"俄国研究中亚和东亚委员会"，其目的实际上是满足沙皇侵略中国西北的需要，并掠夺因为特殊气候保留下来的文化遗产。这段时期俄国前往世界各地的探险队都是由这个委员会派出的。1916至1934年领导列宁格勒亚洲博物馆和东方学研究所的西藏学研究。1909至1910年，在科兹洛夫1908年获得黑水城藏品之后，奥登堡作为领队组织大规模的考察队前往喀什、吐鲁番和库车地区，获得大量考古文物，发表了相关的考古报告。1914至1915年，奥登堡率队前往敦煌考察石窟，实际上是继伯希和之后在敦煌攫取文物。在所获敦煌文物的基础上，撰写了大部头的著作《敦煌石窟概述》，但因为有伯希和《敦煌石窟》出版而未发表。[1]

奥登堡对藏传风格图像学的贡献是对章嘉乳必多吉（1717～1786年）所藏《三百佛像集》所作的研究，1903年出版《三百佛像集》。此书图像取自施林藏件，乃施氏请布里亚特一蒙古人画家从章嘉乳必多吉藏文刻本中摹绘。书后附有一份详尽的佛像索引，其中将当时欧洲各博物馆所藏佛像编目其中。奥登堡对《三百佛像集》的研究是现代学者研究藏传佛教图像学之始。正是在此图像研究的基础之上，奥登堡对黑水城出土的藏传风格的绘画，主要是唐卡进行了初步的研究，他所作的工作主要是鉴别这些唐卡图像的身份，这些研究成果主要见于两部著作：第一部是与伊万诺娃和考特维奇合作的《科兹洛夫黑水城所获文物》（A.Ivanov, S.F.Oldenburg and V.Kotvich, Iz nakhodok P.K.Kozlova v gprode Khara Khoto[Some of P.K.Kozlov's Finds from the Town of Khara Khoto] St.Perterburg:n.p., 1909），奥登堡简要归纳了其中的藏传文物。第二部著作是1914年出版的《黑水城

[1] 参看中国社会科学院文献情报中心编:《俄苏中国学手册》上册，中国社会科学出版社，1986年，第121～123页。



佛教造像学资料：藏传风格图像学》(S.F.Oldenburg, Materialy po buddiyskoy ikonografii Khara Khoto: Obraza tibetskogo pis'ma〔Materials on the Buddhist Iconography of Khara Khoto: Icons in the Tibetan Style〕)。此文发表于1914年圣彼德堡出版的《俄国民族学资料》第2卷第79至157页，全文共七十八页，其中附有六张表，但只有二十五幅插图。奥登堡的这部著作是研究黑水城唐卡的第一部论著，同时也是研究藏传佛教造像学的第一部著作。遗憾的是，这部著作用俄文写成，目前还没有中文译本，原版图书也极难寻觅。[2]笔者只能根据俄国学者论著中引述的点滴资料判断，奥氏著作的主要功绩在于作者将藏传作品从整个黑水城绘画中清晰地区分开来；其后依照佛教图像学，特别是藏传佛教图像学对这些图像进行了身份辨识并简略地分析了其风格流派。现在俄国学者所依黑水城唐卡图像神灵身份的鉴定，大多遵从奥登堡的解说，米兰图录中三十七幅藏传风格唐卡中的三十二幅奥登堡都作了著录。由于时代的局限，奥登堡对唐卡的解释，尤其对其风格的分析都存在一些问题。例如，作者认为只有《阿弥陀经变》这一幅作品是将藏汉风格结合起来描绘的，并对两种风格的融和感到困惑不解。事实上，黑水城佛经版画中这种传统由来已久。[3]当时奥登堡对唐卡的断代也甚为苦恼：

> 现在碰到的最为棘手的问题是对这些图像进行断代。假如科兹洛夫的藏品中全部是藏传图像，则不可能提出精确断代的设想，因为我们对藏传图像学知之甚少。我们可以假设所有绘画的年代是15世纪以前，因为这些作品完全没有提到格鲁派和宗喀巴。然而，如此的建议缺乏说服力，这些图像中毕竟也没有提及莲花生大师，显然，这些作品也是在其之后绘制的。藏传图像中与吐鲁番壁画相似的部分也没有提供任何确凿的证据。幸运的是，科兹洛夫藏品中不仅有藏传作品，而且有汉地风格的作品，后者是明显的宋代后期的作品，或许是元初的作品，它们最可能断代在12到13世纪，甚至更早一些，但是决不会晚至14世纪。[4]

[2]笔者在哈佛大学图书馆没有找到这本书，在中国社会科学院民族所图书馆也没有找到。邓如萍教授（Ruth W. Dunnell）说她只在圣彼德堡图书馆看到此书。

[3]奥登堡：《黑水城佛教造像学资料：藏传风格图像学》，第77页。

[4]Mikhail Pictrovsky, Lost Empire of the Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIIIth Century) Thyssen–Bornemisza Foundation, Electa, 1993, p.81–82.

科兹洛夫虽然发现了黑水城遗址，但在黑水城唐卡研究方面，

除了对佛像空泛的描述之外并无丝毫建树。研究者在考察这批文物发掘时的具体情景，文物出土的具体地点，借以对作品的年代进行分析时，科兹洛夫记载发掘过程的日记等材料或许可以作为参考。这部书是1923年莫斯科和圣彼德堡出版的《蒙古、安多和黑水死城：1907至1909年科兹洛夫率队之俄国地理学会对亚洲山地的考察》(P.K.Kozlov, Monglia I myortvy gorod Khara Khoto: Ekspeditsiya Russkogo Geograficheskogo obshchestva v nagornoy Azii P.K.Kozlova, pochotnogo chlena Russkogo Geograficheskogo obshchestva 1907-1909 [Mongolia and Amdo and the Dean Town of Khara Khoto: The Russian Geographical Society's Expedition to the Mountains of Asia, Led by P.K.Kozlov, Honorary Member of the Russian Geographical Society], Moscow and St. Perterburg: n.p., 1923)。该书分为三部分，与黑水城相关的是第一部分《1908年黑水城的发现》。1948年此书再版时增加了附录《1926年对黑水城最后的访问》。[5]此书有1967年东京白水社出版西义之日文译本《蒙古与青海》；陈炳应先生将书中有关黑水城遗址的内容译为中文，作为作者《西夏文物研究》一书的附录发表。书中详细记述了在黑水城发现的一幅画在麻布上的袖珍绘画。因为这幅作品不是出自科兹洛夫所谓的“辉煌的大塔”，因而具有特殊的断代意义，科兹洛夫写道：

> 我永远不会忘记有一次我那欣喜若狂的心情，那是当我用锹在1号遗址（城内中北部）上稍微敲刮了几下之后，发现一幅画在面积为零点零八一米×零点零六七米的佛像的时候。“……这幅画描绘了一位僧人，看来是一位印度上师，因为从年代上看不可能是西藏僧人，西藏上师只能是米拉日巴，或者是他的师傅玛尔巴那个时候的上师。自然，也许我们碰到的是当地的上师。尽管佛像磨损得非常厉害，但是画的轮廓大体上是清楚的。别列佐夫斯基用描图纸很精确地描摹出来。尽管原画无疑有点变色，但也完全可以确切无误地辨明它的整个色调。”“这幅上师像最引人注目的是，他的许多细微之处酷似孟加拉的佛教小画像，这种孟加拉优美动人的佛像已经是11～12世纪的创造了。”[6]

[5]房建昌编：《西藏学研究的俄国和苏联》，中国社会科学院边疆史地研究中心铅印本，1987年4月，第152页。

[6]陈炳应：《西夏文物研究》，第487页。



以上记载表明科兹洛夫已经意识到黑水城藏传绘画与东印度波罗风格的联系。

科兹洛夫书中提到有一幅画在麻布上保存完好、色彩艳丽的《阿弥陀经变》不是在“辉煌的大塔”发现的，而是在城内西南的A塔发现的。这幅作品不可能是指带有藏传风格的阿弥陀佛，因为科兹洛夫说“黑水城的藏传风格图像都出自‘辉煌的大塔’，因而这些作品有相同的结论。毫无疑问，当我们阅读西夏文文献，而且深入地研究藏传图像时，我们能够希望得到一个更为精确的年代”。[7]

自奥登堡以后的俄苏学者没有发表有关黑水城藏传风格唐卡的专论，只是在一些专题研究中或许利用了黑水城唐卡的材料，这些论著有：1940年发表于《艾尔米塔什博物馆东方艺术和文化部学刊》第4期的苏伯尔《黑水城造像中的乐器》(S.M.Zuber, Muzykal'nye instrumenty v ikonografii Khara Khoto〔Musical Instruments in the Iconography of Khara Khoto〕Gosudarstvenny Ermitazh: Trudy otdela Istorii kul'tury i iskusstva Vostoka III, Leningrad: n.p., 1940)；卡切托娃1947年载《艾尔米塔什博物馆东方部学刊》第4期的《黑水城艺术中的天界神灵》(S.M. Kochetova, Bozhestva svetil v zhivopisi Khara Khoto〔Deities of the Heavenly Bodies in the Art of Khara Khoto〕, Truly otdela Vostoka Gosudarstvenny Ermitazh, IV, Leningrad: n.p.,1947)；克里奇托娃1969年发表于《艾尔米塔什珍藏》第36卷的《一位不知名的艺术家所绘人像》(M.N. Krechetova, Nyeizvestny khudozhnik: Muzhskoy portret: Khara Khoto, XI-XII vv〔An Unknown Artist: Portrait of a Man: Khara Khoto, 11th-12th Centuries〕Sokrovishcha Ermitazha 36, Leningrad: n.p.,1969)；卡切托娃1969年载《艾尔米塔什博物馆东方部学刊》的《黑水城的宋代缂丝》(Sunskie kesy iz Khara Khoto〔Song Kesi Tapestries from Khara Khoto〕)；[8]马克西莫娃1970年在《艾尔米塔什博物馆》第31卷发表的《黑水城12至13世纪纸画的修复》(N.I. Maksimova, Restavratsiya zhivopisi na bumage XII-XIII vv. iz Khara Khoto〔The Restoration of

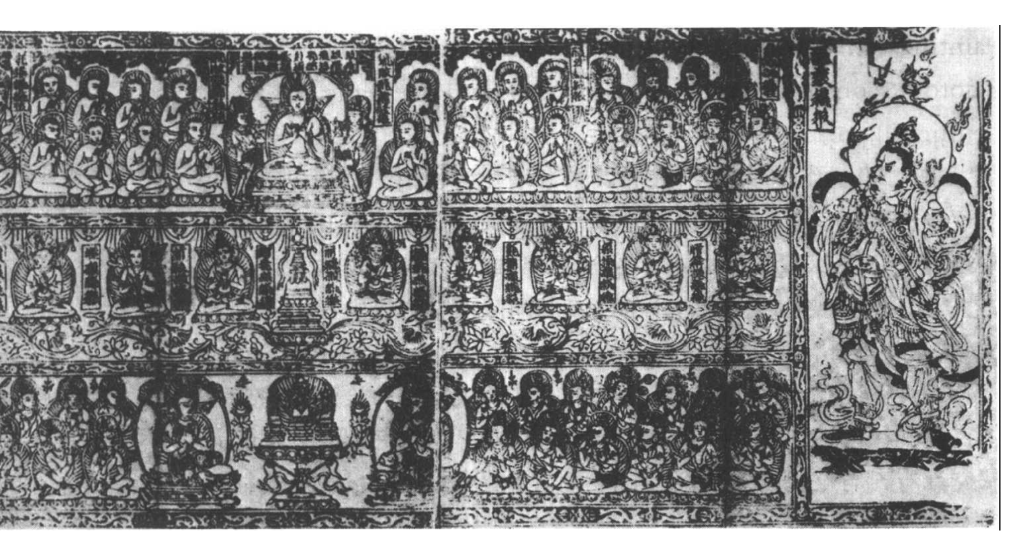
[7]奥登堡：《黑水城佛教造像学资料：藏传风格图像学》，第77页。科兹洛夫此处说法不包括他最早发现的僧人像。萨莫宇克认为科兹洛夫的这种说法不精确，并列举僧人像作为例证。笔者通过比较唐卡作品，发现科兹洛夫的说法或许可信，虽然他的笔记大多不足为凭。

[8]此文英文本见于日本京都1969年出版的展览图录《艾尔米塔什博物馆收藏粟特、波斯和中亚的艺术品》(Scythian, Persian and Central Asian Art from the Hermitage Collection, exhibition catalogue, Tokyo and Kyoto: n.p., 1969)。

Paintings on Papers of the 12th–13th Centuries from Khara Khoto] Soobshcheniya Gosudarstvennogo Eemitazha XXXI, Leningrad: n.p., 1970.); 等等。

进入20世纪80年代，随着艾尔米塔什博物馆一些藏传唐卡的逐步公诸于世，该馆一些分管黑水城绘画的研究人员开始撰文系统地介绍馆藏黑水城藏传风格绘画。具有代表性的论文是列昂诺夫在1984年德国慕尼黑举行的第3届国际藏学会议上提交的论文《艾尔米塔什博物馆的西藏艺术品》(G. Leonov, Tibetan Art in the Hermitage)。作者在论文中透露该博物馆的绘画大约有三百件，并意识到了“黑水城藏传艺术品对早期西藏密教艺术的研究具有无与伦比的重要性”，并“可以作为11至12世纪最流行的金刚乘仪轨的索引”，认为这些唐卡的创作年代是在11世纪上半叶西夏立国至1226年黑水城陷于蒙古人之手这一段时期内，断代的根据是黑水城出土的文献序跋题记。作者也指出了黑水城唐卡描绘的一些图像在已知的造像学文献中没有记载，绘画的风格和起源也是一个难题。

苏联解体以后研究黑水城唐卡最为著名的俄罗斯学者是艾尔米塔什博物馆东方部的萨莫宇克。近十年来，她发表了一系列有关黑水城唐卡的论文。欧美出版的藏传绘画图录，其中收录黑水城唐卡部分的图版说明大多出自萨莫宇克之手。1989年，萨莫宇克就为在日本东京举办的“西夏王国艺术展”图录撰写了《科兹洛夫探险与黑水城艺术》的专论（K.F. Samosyuk, Kozurofu tankentai to Hara Hoto–no bumbubsa[Kozlov's Expedition and the Art of Khara Khoto] exhibititon catalogue, Tokyo: n.p., 1989)。其后，1991年莱因等编《智慧与慈悲》、1993年意大利米兰出版的黑水城绘画图录中大部分图版说明和藏传风格绘画的专论都是萨莫宇克所撰。其中最具有代表性的论文是刊发于比奥特罗夫斯基编《丝路上消失的王国：黑水城11至13世纪的佛教艺术》(Mikhail Piotrovsky, Lost Empire Of The Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIIIth Century) Thyssen–Bornemisza Foundation, Electa, 1993）图录中的论文《西夏王国的艺术：历史与风格的阐释》(The Art of the



图版 4　西夏刻印的雕版印画，藏汉绘画风格巧妙地结合在一起（最上为说法图）

Tangut Empire: A Historical and Stylistic Interpretation)。作者在这篇长文中，首先叙述了西夏所处的历史文化背景和西夏文化的特征、介绍了西夏的佛教及其与西域佛教的关系，特别是西夏与吐蕃佛教的联系。其中史实大多来自王忠《论西夏的兴起》、海瑟《早期汉藏艺术》以及莱因教授为《智慧与慈悲》图录撰写的专文。作者在分析唐卡时，关注到如下特点：

1. 具有特征的绘画技法和母题，如岩山图案、构图、冷暖色调的使用。

2. 唐卡绘画与波罗卫藏绘画之间的联系与区别，其中具有的中亚风格，这些中亚因素没有改变它作为藏传唐卡的视觉特征。例如呈正面像的莲花手菩萨。

3. 注意到黑水城唐卡汉藏风格的融和，例如《阿弥陀经变》。

4. 唐卡的年代。关于藏传唐卡的年代，萨莫宇克仍然采用了她在撰写《上乐金刚与金刚亥母坛城》和《金刚亥母》唐卡图版时的观点，以噶玛噶举一世都松庆巴的弟子藏巴敦库瓦1159年抵达西夏的时间作为这批唐卡断代的开始，以汉地风格丝质卷轴画《著冠佛》（1378～1387年）作为唐卡断代的下限，即12世纪中叶至14世纪末。不知为什么，作者没有利用黑水城丰富的波罗卫藏风格的佛经卷首版画作为断代的参考。

除以上论著外，萨莫宇克还撰写了《来自吐鲁番的西藏风格绘画》(Tibetan-Style Painting from Turfan)，文中公布了奥登堡本世纪初在吐鲁番胜金口揭取的部分壁画，作者认为这些作品是与西夏黑水城唐卡年代相近的作品。[9]

欧美

欧美印藏艺术史家涉及黑水城唐卡的论述最早见于约翰·亨廷顿的博士论文《西藏绘画的风格和风格渊源》(Huntington, John Cooper, The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting, University of California, Los Angeles, Ph.D. Dissertation, 1968, Fine Arts.这篇论文没有公开出版）和巴勒著《西藏艺术》(Pal P 〔with an essay by E.Olson〕, The Art of Tibet, Asian House Gallery, 1969)。两人都认为黑水城的唐卡和图齐《西藏画卷》中的E组图版的风格有明显的关系。[10]巴勒进一步将黑水城唐卡和敦煌莫高窟第465窟壁画和后藏康玛的艾旺寺的壁画风格联系起来。

对黑水城唐卡较深入分析的论著是海瑟所著《早期汉藏艺术》(Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975)。[11]作者在论述西夏刊藏传版画时对黑水城唐卡进行了较为详尽的论述。首先比较了西夏刊经首版画与10~11世纪的东印度青铜像之间造型特征的相似，认为藏传绘画已经将印度风格融为自己的传统，并以敏锐的眼光注意到药师佛下方戴黑帽的僧人像:

> 黑水城藏传风格的绘画和木刻反映出波罗王朝的风格。西夏除了同中亚，特别是同相互之间有着密切的族源和文化纽带的西夏之间因政治和地理因素有着直接的联系以外，在我们前面描述的僧人形象中可以找到西藏影响最重要的特征。这些僧人头上戴的黑帽在形制上与噶玛噶举的两个支系僧人所戴的黑帽并没有差别。噶玛噶举派的黑帽系创建于12世纪，一直世袭至今。众所周知，黑帽系第二世活佛噶玛拔希于1255~1256年在蒙古与西夏边界建立了一座寺院。但这座寺院的建立与黑水城相比，则要晚得多。在早些时候，黑水城也居住过一些藏人。据说，黑水城驻军里尽管也有一支强大的藏军，这座城镇在

[9]Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a Definition of Style, London 1997, p.80-85.

[10]Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, 3 vols. Rome, 1949, pl. E.

[11]此书有熊文彬汉译本，中国藏学出版社，1994年。



1226年成吉思汗的血腥屠杀中被占领。据巴卧·祖拉陈瓦所记，噶举派的另一个支系止贡派的六位僧人在藏巴敦库瓦的率领下，1222年还居住在西夏。藏巴敦库瓦是相仁波且（1123～1193年）的弟子。他曾身居蒙古，是蒙古人见到的第一批藏人。当成吉思汗听到他的防雹法术，他们由于森辛（zin-shing）和文卡文（'er-ka-'un）的嫉妒离开蒙古前往西夏。在西夏藏巴敦库瓦等人从事译经工作，当成吉思汗到西夏时，藏巴敦库瓦担任了这位大汗的翻译。止贡派僧人所戴的帽子究竟是什么样式不得而知。但是它作为噶举派的一个支系，所戴帽子的风格可能同噶玛巴红帽系和黑帽系所戴帽子的样式有相似之处是很有可能的。画面中的人物可能是一位止贡派僧人。[12]

最早关注黑水城唐卡的巴勒1984年出版的著作《西藏绘画》(Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984)是西方西藏艺术史界第一部系统研究西藏绘画的著作，书中进一步讨论了这些唐卡。作者在该书第三章《12世纪至14世纪的噶当派风格》中，将黑水城唐卡的风格归入所谓的噶当派。这一观点在作者1990年出版的《西藏艺术：洛杉矶郡立博物馆艺术品图录》(Pal, Pratapaditya, Art of Tibet — A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990)发挥到了极致，代表当时研究西藏艺术的主要观点。

巴勒认为，东印度波罗艺术强烈影响了西藏绘画，他写道：

根据西藏的艺术传统，波罗艺术流派强烈地影响了西藏艺术。遗憾的是，有关吐蕃境内来自东印度的艺术家的材料非常之少，但在11至12世纪随同阿底峡和其他印度高僧入藏的艺术家见于文献著录。除了有插图经卷的遗存外，充满活力的波罗风格绘画存在的证据只是在汉文的史籍中的零星记载。这份汉文文献讲到在那烂陀形成了一种用色的方法，那烂陀是当时的佛教艺术中心之一。无论如何，在11世纪西藏形成了一种可以确认的风格，或许应当称作“波罗西藏风格”。11至14世纪主要与噶当派寺院相关联的波罗西藏风格可以将之界定为两种传播路线或者称之为两个版本：一种波罗西藏风格发展形成于卫藏，另一种波罗西藏风格形成于西部藏区。这些波罗风格的遗迹在早期噶

[12]Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975, p.41-42. 汉译本第80～81页。

当派的寺院壁画中可以看到，如阿底峡圆寂的聂唐寺，还有扎唐寺、聂萨寺、艾旺寺，尤以艾旺寺的壁画最为重要。波罗西藏风格明显的色彩特点有汉人记录了下来，其苗条夸张扭曲的身形，特殊的珠宝装饰，尖顶的头冠，臂上的三角装饰，线条形体的强调，都是在卫藏的噶当派寺院中形成的，在藏人与西夏关系密切的年代，这种风格传入了黑水城，此后，来自卫藏的艺术家在敦煌一带的石窟中也以波罗西藏风格作画（指第465窟）。[13]

巴勒划分噶当派风格的积极意义在于，他没有像图齐教授那样将自己率先提出的噶当派风格认定为尼泊尔风格，而是认定为"直接源自东印度的波罗风格而且尼泊尔人对此知道得很少"的风格。这种定位对黑水城的藏传绘画来说是恰当的，笔者认为对莫高窟第465窟壁画的定位也是适用的。现在的问题是以流派名称作为艺术风格的名称会碰到一些难以解决的矛盾：黑水城唐卡与巴勒列举的一些噶当派风格的作品之间风格的相似毋庸置疑，但是，确凿的证据表明黑水城唐卡是在西夏当地完成的，那么，我们如何勾勒西夏佛教与早期噶当派之间的联系，西夏唐卡是噶当派僧人所绘还是他们的西夏弟子的作品，我们能否排除西夏唐卡中的一些作品是否为前往西夏的印度或克什米尔僧人绘制的可能性，等等。所以，笔者理解巴勒所谓的"噶当派风格"实际上是指一种流行于卫藏的地方化的东印度波罗风格。这种风格在阿底峡尊者入藏以前就已经存在，并不局限于噶当派。

1991年出版的由莱因和瑟曼编辑的西藏艺术展图录《智慧与慈悲》(Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991)，这本图录收录了八幅印刷精美的黑水城唐卡图版，激起西方读者对黑水城绘画的热情。书前有莱因撰写的长文《藏传佛教艺术的风格类型，历史编年和美学特征》(Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology and Styles)，其中归纳以往论著的观点对黑水城唐卡的论述广被一些论著征引，但作者将黑水城唐卡与印度雕塑风格的比较，甚至用黑水城出现的风格反证卫藏的风格，似乎缺乏方法论的可行性。例如，莱因认为

[13] Pal, Pratapaditya, Art of Tibet—A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990, p.114-116.



黑水城金刚座触地印释迦牟尼佛的造像风格与12世纪至13世纪中叶东印度奥利萨（Orissa）的雕塑作品风格有明显的联系，并与南印度卡尔那达卡（Karnataka）、白鲁尔（Belur）和哈莱比德（Halebid）地方海萨拉王朝（Hoysala）时期的寺庙所制雕塑风格相似。因为大部分黑水城藏传绘画似乎都与卫藏的风格相关，这预示着卫藏艺术中也存在着奥利萨和海萨拉的风格。然而，我们在黑水城唐卡中却很难找到卫藏以外的风格渊源，如尼泊尔风格或者东部藏区的风格（第49～50页）。作者在分析药师佛唐卡中戴黑帽的僧人时将藏文文献（《贤者喜宴》）记载的空行母授予都松庆巴黑帽作为黑帽的来源，认为这幅唐卡对早期藏传绘画具有重要的断代意义（第50页）。

人们关注较少的一部研究黑水城绘画的著作是印度学者那斯的著作《佛教图像与叙事文》（Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986）。在这部作品中作者分析了现藏印度新德里国家博物馆，由斯坦因黑水城所获的一些佛、菩萨、女神的雕塑，其中也论述了几幅藏传佛教的雕版印画。作者将黑水城图像与印度佛教图像的比较研究对探索黑水城作品的源流大有帮助。

近年关注宁夏等西夏故地新出土藏传唐卡的欧美学者是美国纽约州斯基蒂莫学院（Skidmore College）的罗勃·林瑞宾博士。[14]作者在1995年第43期《华裔学志》发表的文章《近期发现的西夏佛教艺术品一瞥》（Linrothe, Rob, Peripheral Vision: On Recent Finds of Tangut Buddhist Art, Monumenta Serica, Journal of Oriental Studies, vol. XLIII, 1995, p.235-262）中，将西夏绘画中的西藏风格扩展称为“喜玛拉雅风格”，并重点分析了西夏艺术中的多元的文化传统。作者在介绍这些绘画时写道：

[14]作者1999年出版了研究印藏佛教密教忿怒相神灵的大著《冷酷的慈悲：早期印藏密教艺术中的忿怒相神灵》（Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999），勾勒出此类神灵从印度教、印度佛教到藏传佛教神灵的演变历程。

> 这些发现包括以喜玛拉雅风格和汉地中原风格绘于棉布之上12世纪的绘画。它们被发现在两个地方，大夏都城附近的拜寺口和贺兰县宏佛塔。虽然两个地方几乎都没有看到汉文题记，但一些作品留有西夏文印戳和榜题，而且它们确实都是西夏艺术家自己的创作。这些一

> 起发现的两种风格的佛教绘画反映出西夏统治者的双重倾向，他们在政治、经济、军事和文化方面受到“正统的”汉地中原王朝和汉化的东方周边诸国如（宋、辽、金）的影响；同时从南方、西方和北方受到西藏和内亚的影响。这些作品共同向汉地和西藏艺术地理的和基于文化结构的限制说法提出了挑战。这种传统模式的类型、以两者边缘的西夏艺术永恒地确定了汉地与西藏艺术在它们各地施与影响领域里的中心位置。这些绘画还提出了这样的相关问题：以我们艺术史家的叙述角度如何确定西夏艺术的位置。最后，这些绘画的两种特质使我们不得不接受如此的解释：西夏施主平衡两个显然不同的，甚至是互相冲突的图像艺术风格和佛教体系的能力异常高超。我对“异序”(Heterotopic)实践的结论也为明确地离析一种经常被作为原始变体的文化中的西夏特征作出了努力。

林瑞宾的论文重点分析了西夏绘画中“喜玛拉雅风格”和汉地风格的作品，并在文章最后一节提出了一种分析西夏佛教及其艺术的理论，即所谓“异序理论”。作者用这种理论来分析新出土绘画中结合汉藏两种风格的作品，认为绘画作品中两种风格的结合也是西夏汉地佛教与藏密的结合。

作者1996年在《东方艺术》发表《从新德里到新英格兰：古代西夏艺术藏品》（Linrothe, Rob, New Delhi and New England: Old Collections of Tangut Art, Orientations, June 1996, p.32-41）一文，重点介绍现藏于新德里国家博物馆和美国哈佛大学萨克勒美术馆的西夏艺术藏品。印度藏品主要是斯坦因收集的经卷残片；哈佛大学藏品是一些泥塑残件和壁画断片。除此之外，林瑞宾另撰有《画面边缘的大成就者：来自阿里和西夏12~14世纪的图像》(Linrothe, Rob, Siddhas on the Margins: Twelfth-to-Fourteenth-Century Images from Western Tibet and the Tangut Daxia, A paper given at the Arthur M. Sacler symposium — Saints, Sufis, and Siddhas: Holy Men and Women in South Asian Art, on April 29, 1995, Washington D. C. , 1995）和《佛顶尊胜与榆林窟第3窟的西夏佛塔崇拜》(Ushinishavijaya and the Tangut Cult of the Stupa

at Yu-lin Cave 3, National Palace Museum Bulletin 31:4-5, 1-24, plates)。

现在俄亥俄肯云学院历史系(Kenyon College)的邓如萍教授是西方惟一的西夏学者，近期撰写的论文《西夏佛教中的肖像画和施主》(Portraiture and Patronage in Tangut Buddhism 12th-13th Century)[15]讨论了萨莫宇克《丝路上消失的王国》论文中公布的西夏王像卷轴、西夏王室的施主、帝师以及《药师佛》唐卡中著黑帽的噶玛巴上师，作者确认这些唐卡都是西夏当地制作而不是由藏人喇嘛在西藏绘制的,《药师佛》唐卡中的喇嘛有可能是噶玛拔希。

二、国内研究

虽然如罗氏兄弟、黄文弼先生和向达先生对科兹洛夫及斯坦因等人在黑水城所获文物很早就进行了分析和介绍，但国内学者确切知道黑水城藏品中大量的藏传风格绘画还是晚近的事。吴天墀教授《西夏史稿》在论及西夏文化时，在其第四章第四节注释15提到奥登堡整理的黑水城佛像资料及其著作。[16]最早将黑水城唐卡介绍到国内的是我国西夏学家史金波和白滨先生。他们赴列宁格勒东方研究所考察黑水城文书时摄得图版，发表于1988年由文物出版社出版的《西夏文物》图册，计有黑水城藏传绘画金刚亥母、十一面观音、缂丝绿度母、两幅佛顶尊胜木版画和金刚座触地印释迦牟尼佛共六幅彩图和黑白图版。然而，书前刘玉权先生撰写的专论《略论西夏壁画艺术》却丝毫没有提及这些黑水城作品，作品的图版说明也没有确认主尊的身份。同是在1988年出版，史金波先生的《西夏佛教史略》，在第八章《西夏的佛教艺术》第一部分介绍西夏绘画时，用较多的篇幅分析了黑水城的绘画:

> 在西夏佛教绘画中，令人注目的是黑水城遗址所出的一大批绘画，其中不少是卷轴画。它们在本世纪初被科兹洛夫掘走，现在保存在苏联列宁格勒艾尔米塔什博物馆。这批绘画计有三百多幅。笔者在访问苏联时，参观了博物馆展厅中的数十幅绘画，还欣赏了保存在库房中的部分绘画。这些画分别画在绢、帛或纸上，绝大部分为佛教内容，一

[15]这篇论文是作者交给笔者的清样，还没有正式发表。
[16]《西夏史稿》，第244页。

般保存良好。这些幸存于世的艺术珍品，经过六七个世纪以后，仍然色彩斑斓，有着极大的艺术魅力，使人叹为观止。这批精美的绘画，有着多种艺术风格，反映出中原地区和藏族地区宗教和绘画的巨大影响，也反映出西夏在吸收各民族绘画艺术成就的同时，逐渐形成了西夏佛教绘画的特点。[17]

作者还描述了藏传风格的十一面观音图、上乐金刚像、金刚亥母、释迦牟尼佛与八大佛塔和佛顶尊胜坛城图。此后，论述西夏绘画的文章大多提及黑水城的藏传绘画，如刘玉权先生撰《民族艺术的奇葩：论敦煌西夏、元时期的壁画》、[18]张云《论吐蕃文化对西夏的影响》[19]等文，有零星笔墨涉及黑水城唐卡。笔者1997年发表的论文《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流考》是国内发表的第一篇专门研究黑水城唐卡的论文，文中重点分析了黑水城金刚座触地印释迦牟尼佛立于主尊两侧的并脚菩萨的图像源流。[20]

80年代末西夏故地佛塔和武威的金刚亥母修行地出土了数幅唐卡，《文物》和《考古》杂志发表的发掘报告[21]以及此后出版的《西夏佛塔》、《河陇文化》等图册，对这些唐卡作品进行了详细的著录和初步的分析。[22]黑水城图版的公布和这些新近出土的唐卡引起了人们的注意，人们开始将两者联系起来进行对比分析。1998年宁夏博物馆陈悦新先生发表的论文《西夏—元的藏传佛教绘画》[23]就是将黑水城和宏佛塔的金刚座触地印释迦牟尼佛、释迦牟尼佛和八大塔、上乐金刚像和僧人像进行了表格式比较。然而，作者对作品的分析颇多失误，所谓黑水城和宏佛塔的喜金刚继承了《西夏佛塔》一书的图像辨识错误，而将黑水城和宏佛塔的绘画风格归结为"13至15世纪的藏画特点"之说，则源出自宿白先生的著作。[24]

由此看来，虽然国外对黑水城唐卡的研究都不是非常的深入，但国内的研究与之相比，仍然不能同日而语。可以说，我国的学术界和艺术史界对黑水城唐卡或者说整个的黑水城绘画的研究，基本上还是一片没有开掘的处女地。时至今日，散失在海外的艺术珍品，如敦煌绢画，国内已经有充分的介绍和一定的研究，相

[17]史金波：《西夏佛教史略》，第179页。

[18]此文是《敦煌石窟：西夏、元》分卷撰写的专论。

[19]载《中国藏学》1989年第2期，第114～131页。

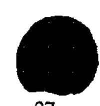
[20]王尧主编：《佛教与中国传统文化》下卷，宗教文化出版社，北京，1997年，第619～658页。

[21]参看宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，载《文物》1991年第8期，第1～13页；宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，载《文物》1991年第8期，第14～26页；宁夏回族自治区文物管理委员会、青铜峡市文物管理所：《宁夏青铜峡市一百零八塔清理维修简报》，载《文物》1991年第8期，第27～35页；甘肃省博物馆：《甘肃武威发现一批西夏遗物》，载《考古》1974年第3期。

[22]但大部分的图版都没有确认唐卡所绘主尊的身份，有的图像辨识存在错误，如《西夏佛塔》将宏佛塔的上乐金刚像误为"喜金刚"。

[23]李范文主编：《首届西夏学国际学术会议论文集》，宁夏人民出版社，1998年，第316～322页。

[24]宿白：《藏传佛教寺院考古》，第244页。



关的作品见于不同的艺术图册，然而，直到今日，众多的黑水城唐卡仍然静静地躺在圣彼德堡艾尔米塔什博物馆，国内研究者，特别是藏族的学者和艺术家无缘看到这批将近九百年以前的藏传绘画作品。因此，对黑水城唐卡的研究是我国藏传艺术史研究者义不容辞的责任。

མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱད་རི་མོ།



第二章 黑水城唐卡的图像内容与风格特征

[1]这幅唐卡艾尔米塔什博物馆编号X2323，画面尺幅七十四厘米×五十五点五厘米，棉布，有说为绢本，也有记载为棉布，实为绢本。论述此画的文献包括奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版2；贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》巴黎，1977，图版22，第81页；以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版2及其解说。作品的断代一般认为是在12世纪。

[2]金翅鸟最初是婆罗门教和印度教的三大主神之一的毗湿奴(Vishnu)的坐骑迦鲁达(Garuda)。据考，毗湿奴的形象之一就是他带有象征太阳的有翼日盘（即佛教中法轮的原形之一）。在古代印度神话中，迦鲁达是最为著名的神鸟太阳鸟，其最早的文字记载见于《金翅鸟》(Suparnadhyaya)。这是一篇神话史诗，其中记载了完整的鹰蛇争斗神话。这种源自古代美索不达米亚、进入印度神话的大鹏鸟斗蛇或龙母题亦由佛教所继承，佛经将garuda译为“迦楼罗”，如慧琳《一切经音义》第1卷云：“揭路荼，古云迦楼罗，即金翅鸟也，或名妙翅鸟。案，《起世因本经》云，金翅鸟与龙各具四生，所谓卵、胎、湿、化。然卵生者力小，只食卵生龙。化生者威力最大，能食四生。欲食龙之时，以两翅扇海

第一节　黑水城唐卡中的佛像与黑水城佛陀的特征

黑水城出土的一百多件藏传风格的唐卡中，描绘释迦牟尼佛、药师佛和阿弥陀佛的作品占有很大的比例。其中最著名的金刚座触地印释迦牟尼佛有十一幅作品，每幅都有造像和构图上的差别。第二类流行的佛像是药师佛，有五幅。其次是释迦牟尼说法图。汉式部分的大多数造像为阿弥陀佛。1993年米兰出版的黑水城作品图录，三十七幅藏传风格绘画（包括同一作品的残片）中，画面主尊为上述佛像者就有十幅。

西夏佛教作为一种侧重仪轨的实践的佛教，人们尊崇佛教的目的有很大的功利性，希望通过佛教的修习驱除不祥与病痛，希望得到祖先和神灵的佑护，希望个人、君王和王国繁荣发达，同时，西夏是在诸强纷争、战乱频仍的环境中建立起来的，他们希望有一种强大的力量保护自己和自己的王国。因而，西夏人对藏传佛教，特别是其中的一些教派如噶玛噶举派、萨迦派中涉及密教修习的内容极感兴趣，表现在西夏的藏传佛教风格的艺术中，就是突出地描绘金刚座作降魔手印的释迦牟尼佛、药师佛和密教修习的上乐金刚坛城与金刚亥母等等明显属于实践宗教内容的部分。总之，他们是将藏传佛教作为宗教修习的手段，佛教中涉及佛教义理、人生归宿等等的问题，西夏人更倾向于在汉传佛教中加以表现。所以，我们可以发现，在黑水城的作品中，出现很多的阿弥陀佛净土变和引导众生前往净土的作品，普贤菩萨、文殊

菩萨像也多出现在汉式风格的作品中。

一、释迦牟尼

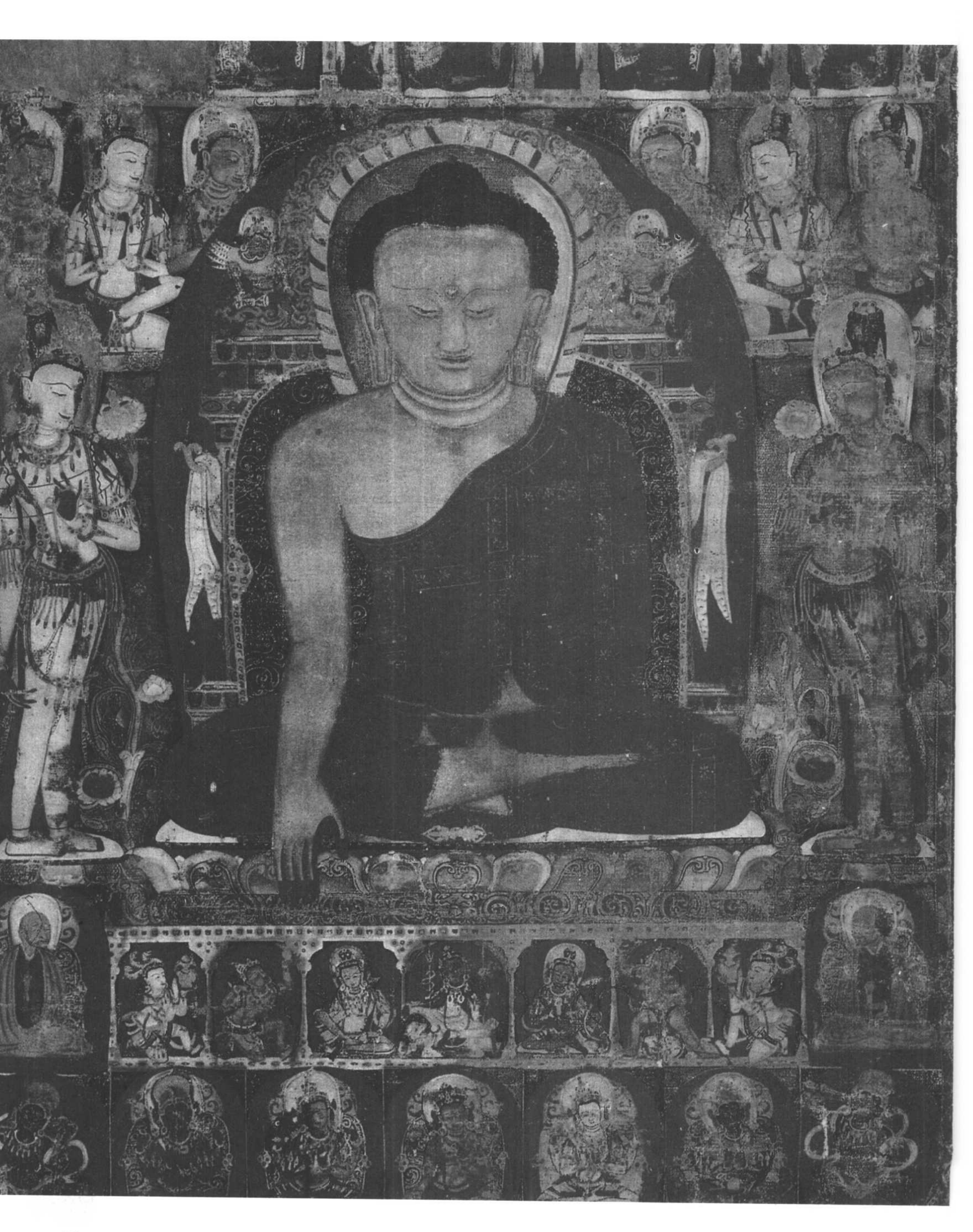
黑水城所见最多的佛像是释迦牟尼佛，其中包括金刚座触地印（降魔印）释迦牟尼佛和释迦牟尼说法图，现在公布的图版可以见到的有五幅。分别是降魔印释迦牟尼佛三幅：比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版2和6；史金波、白滨、吴峰云编《西夏文物》图版99。释迦牟尼说法图两幅：比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版4和5。

图版5[1]的唐卡所绘释迦牟尼身色为黄色，发髻顶部饰有红色的宝珠，头光内侧为蓝色底色，然后是一道红圈，外围是红绿蓝相间的头光条纹。佛陀身穿红色的袈裟，袈裟上用金线勾勒的花纹长条框象征袈裟的百衲衣。龛形身光为釉蓝色，用金色细线勾勒不规则卷草纹，身后的宫殿是波罗早期风格的东印度宫殿龛门样式，佛陀头部左右两侧龛顶上是蓝色和黄色的正面人首鸟身有翼的动物，这种动物多次出现在西夏唐卡中，但在同时期的西藏唐卡中却比较少见，西藏唐卡的这个位置更多出现的是摩羯头（chu-srin-mgo）。此鸟形如迦楼罗金翅鸟，但我认为此像不是金翅鸟，理由如下：（1）藏传佛教中人首鸟身的动物有三种，一为迦楼罗，二为紧那罗，三为迦陵频伽。由于迦楼罗在佛教造像中有特殊的地位，“譬如佛子”，[2]所以迦楼罗造像往往置于佛像头顶上方，鸟爪下往往有被缚的蛇或龙。（2）紧那罗造像虽然也是人首鸟身，但“似人而头上有角”，此外紧那罗常常被作为鬼神八部之一，不可能安置在佛头像的两侧。[3]（3）惟一的可能就是迦陵频伽像，慧苑《新译大方广佛华严经音义》卷下云：“迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟。此鸟本出雪山，在卵中即能鸣。其音和雅，听者无厌。”迦陵频伽藏文为bya-shang-shang或bya-shang-shang-tevu，或shang-shang-tevu，译“命命鸟”或“共命鸟”、“生生鸟”，梵文为kalavinka，藏文转写梵文为Tswi-wa-tswibka，是指一种人身鸟尾有翼的动物，[4]藏区多用来作为建筑物上的装饰。但有关迦陵频伽的信仰现在主要在传说中，其后期形

水开，衔得诸龙，吞在嗉中，龙尚未餐。亦名此鸟为大嗉鸟也。飞至居吒奢摩梨树上，然后吐出，啄而食之。被啄之时，出大怖畏之声，极受苦楚。此鸟亦名龙怨。其背两翼皆金色，故以为名。”又如《华严经》第36卷云：“佛子，譬如金翅鸟王。飞行虚空，以清净眼观察大海龙王宫殿。奋勇猛力，以左右力搏开海水，悉令两辟。知龙男女有命尽者，而撮取之。如来应供养，应等正觉；金翅鸟王亦复如是。”由此可见大鹏鸟在佛教中的位置。

[3]紧那罗，梵文kimnara或kinnara，藏文作lha-min或ha-ma-yin，但此名与阿修罗asura之藏名相同。天名，又作紧捺罗、紧陀罗、甄陀罗、真陀罗、紧捺洛。旧译作人非人，疑神；新译作歌神，即乐神名。八部众之一，注维摩一曰：“什曰，秦言人作人，似人而头上有角，人见之言人之耶非人耶，故因以名之。亦天伎神也。小不及乾达婆。”文句二下曰：“紧那罗，亦云真陀罗，此云疑神，似人而有一角，故号人非人。天帝法乐神，居十宝山。”玄赞二曰：“梵云紧捺洛，此云歌神，紧那罗讹也。”玄应《一切经音义》第3卷：“甄陀罗，甄之人反，又作真陀罗，或作紧那罗，正言紧捺洛，此译云是人非人也。”慧琳《一切经音义》第11卷：“真陀罗，古作紧那罗，音乐天也。有微妙音响，能作歌舞，男则马首人身，能歌；女则端正能舞，次此天女，多余乾达婆天为妻室也。”



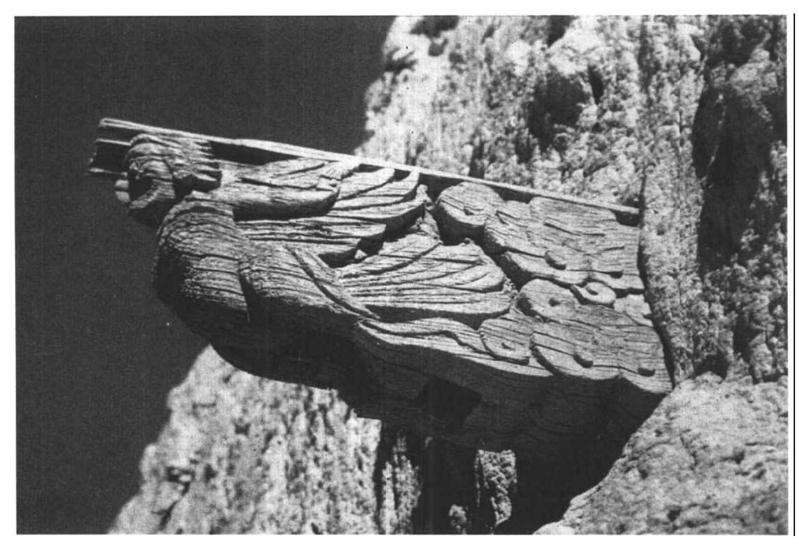


图版 6　后期藏区寺院金顶的迦陵频伽

[4]佛经汉译分别为：歌罗频伽、伽兰伽、伽兰频伽、伽羯罗频伽、迦楞频伽、迦陵毗伽、迦陵伽、羯陵伽、羯罗频伽、羯毗伽罗、羯陵伽罗、迦毗加罗等，意为妙音。《正法念经》："山谷旷野，多有迦陵频伽，出妙声音，若天若人，紧那罗等无能及者。"《翻译名义集》："迦陵频伽，此云妙声鸟。"玄应《一切经音义》第1卷："迦陵频伽，经中或作歌罗频伽，或云加蓝伽，或云羯罗频伽，或云毗伽，皆梵音讹转也。迦陵者好，毗伽者声，名好声鸟也。"慧苑《新译大方广佛华严经音义》卷下："迦陵频伽，此云美音鸟，或云妙声鸟。此鸟本出雪山，在卵中即能鸣。其音和雅，听者无厌。"《智度论》第28卷："如迦罗陵频伽鸟，在卵中未出，发声微妙，胜于余鸟，菩萨摩诃萨亦如是。"玄应《一切经音义》第4卷："羯毗，或言羯竣，或云迦毗，或云加毗，此皆梵音讹也。此译云迦毗者声；伽罗者好，名为好声鸟也。"《探玄记》第20卷："迦毗伽鸟者，具云迦罗频伽，此云美音言鸟。谓迦罗云美音 频伽云语言。谓雪山中一切鸟声，皆悉不及，又在卵中，即能出生。"

图版 5　金刚座触地印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2323）（左页图）





图版7 古格坛城殿迦陵频伽出挑椽头木雕

象如图版6，在13世纪以后的藏传佛教艺术中出现较少，现在见到的最早例证是古格遗址坛城殿的出挑椽头木雕（图版7），其年代当在11世纪初。[5]

主尊背龛两侧的背向狮羊没有出现，代之以搭在弯钩上的白色丝巾。莲花座的画法与其他作品有所区别，它的莲瓣不是上下对称的，只画了上方的单瓣莲花，下方绘有连环卷草纹。除主尊外，这幅唐卡中出现的图像共二十九幅，释迦牟尼佛两侧的胁侍菩萨除了身色与右手持莲花之上所置金刚方向不同以外，其他几乎完全相同，但至今对两位菩萨身份的确认还有待进一步的研究。莲花之上置金刚杵的画法还没有找到类似的例证。奥登堡认为右边白色身形的是观音菩萨，左边黄色身形的是弥勒菩萨，但他没有提供任何确认身份的证据。菩萨的头冠只有一道珠饰，珠宝镶嵌的短剑状头饰数量较少，黑色头发束为高发髻矗立于头顶后方，顶端有珠宝装饰，右侧的观音或莲花手菩萨胸饰透明水平丝带。唐卡的最上方绘有五间佛龛（画面右上角第一龛及第二龛部分已不存），龛与龛之间的立柱形成拱门，门上绘有舍利塔，龛内所绘五佛为黄色身相的五如来，穿红色的袈裟，结不同的手印：右一残；右二两手结禅定印；中央的如来结转轮印；左二右手结无畏印，左手结禅定印；左一图像残损，但从莲座下方的印记判定，此

[5]图版目录参看西藏文联编《西藏艺术雕刻卷》图版119及《古格故城》图版34，但编者皆认为是迦楼罗鸟。近日宁夏考古人员在西夏陵发掘出迦陵频伽建筑构件，其年代当在西夏早期，与古格11世纪的迦陵频伽互为映证。迦陵频伽在汉地佛教中的早期例证见于杭州五代吴越时期的慈云岭石刻造像主龛龛楣（见浙江文物考古研究所编《西湖石窟》图版8）。宋代的《营造法式》已有关于迦陵频伽建筑构件的记载，只是没有建筑实例的证明，西夏陵和唐卡佛龛两侧出现大量迦陵频伽像是从什么途径出入西夏的？尚待进一步研究。

[6]这里列出的禅定五佛（dhyāni-Buddhas），或称五种姓佛（梵文名称为Pancajātijina，藏文作rgyal ba rigs lnga）的顺序是宝生佛、阿弥陀佛、毗庐遮那佛、不空成就佛和不动佛（或称阿閦佛），按照造像学仪轨的顺序应该是阿弥陀佛、不动佛、毗庐遮那佛、不空成就佛和宝生佛（梵文名称分别为Amitabha，Akshobhya，Vairocana，Amoghasiddhi，Ratnasambhava；藏文顺序为rnam par sna mdzad，mi bskyod pa，rin chen vbyung ldan，sna ba mthav yas，don yon grub pa）。下面将其造像特征简述如下：(1）宝生佛为禅定五佛中的第三佛，手印：慈悲印；象征物：如意宝；身色：黄色；坐骑：马，明妃：Mamakī；法座：莲花座；所属元素：火；方位：南；佛



图版 5 金刚座触地印释迦牟尼佛(局部)

如来右手结触地印，左手结禅定印。根据佛教造像学的安排，五如来分别是：（1）宝生佛，（2）阿弥陀佛，（3）毗庐遮那佛，（4）不空成就佛和（5）阿闷佛。那么，右一宝生佛所结手印为与愿印。[6]五如来下方是左右各三尊的菩萨，画法完全一样，中央的一位是白色身相，菩萨的坐姿（游戏自在座），与吉美博物馆所藏敦煌旗幡绢画《不空羂索坛城》所绘菩萨的坐姿，以及敦煌第465窟窟顶东披的菩萨坐姿几近相同。菩萨的头饰和横过胸臂的透明丝带也是此六尊菩萨突出的特点，这种三角头饰后缠筒状高发髻的样式，回应吐蕃时期的古代风格，是西藏艺术对波罗艺术初传时期的风格样式加以改造吸收的结果。主尊莲座下方绘有七龛，中央龛室所绘者为蓝色的狮子吼观音，右手持缠有蓝蛇的黄色三叉戟，左手持含苞的蓝色莲花，花上有直剑。观音右侧是蓝色的金刚手，右手持金刚，左肩侧有含苞的蓝色莲花。狮子吼左侧是绿色的普贤菩萨，右手持金刚置于胸前，左肩侧有莲花。金刚手右侧黄色身形的神灵，左手高举甘露瓶（Kalaśa），由于颜料脱落，右手的姿势及持物难以辨认，这位神灵的身份也有待确认。普贤菩萨左侧的神灵，画面破损更为严重，此神黄色身形，左手举起持一物，右臂弯曲向下，脚下躺着一蓝色身形的人物，具体细节不得而知，有人推测此神为增长天王，与之对应的是因陀罗，二神都属于方位神。七龛的两端显然是龙神，头顶都有三只昂起的蛇头，双手持如意宝瓶，表明这些蛇神当属龙族，为女性神。龛室用嵌有珠宝的金色框边，神灵背光皆为红色。这种七龛样式多见于印度波罗时期，在西藏绘画中，经常用条状的方格窟龛置于画面中专门表现来自印度的星宿或方位神。七龛两侧绘有两位僧人，身穿浅色

相：宝生佛；所辖菩萨：持宝菩萨（Ratnapāṇi）。（2）阿弥陀佛又称无量光佛，为禅定五佛中的第四佛，藏文有时也写作 vod dpag med。手印：禅定印；象征物：饭钵；坐骑：孔雀；身色：红色；明妃：Pandara；所属元素：水；方位：西；佛相：阿弥陀佛；所辖菩萨：观音；阿弥陀佛无明妃的着冠身相为无量寿佛（Amitāyus）。（3）毗庐遮那佛即大日如来佛，为禅定五佛中的第一佛。手印：五行智慧印与转轮印；象征物：法轮；身色：白色；坐骑：狮子；明妃：Vajradhātvīśvarī；法座：蓝色莲花；所属元素：万物；方位：中央；佛相：大日如来；所辖菩萨：普贤菩萨。（4）不空成就佛为禅定五佛中的第五佛。手印：无畏印（abhaya）；象征物：交杵金刚；身色：绿色；坐骑：shen-shang（?一种矮人）；明妃：度母；法座：蓝绿莲花；所属元素：土；方位：北。（5）不动佛为禅定五佛中的第二佛，汉文佛经译作阿闷佛。手印：触地印（bhūmisparsa）象征物：金刚；身色：蓝色；坐骑：象；明妃：Locanā；所属元素：气；方位：东；佛相：阿闷佛；所辖菩萨：金刚手。



内衣和绛红（喇嘛红）僧装。唐卡最下面一排的左右两端绘有两尊蓝色身形的护法神，右侧神灵右手持金刚，可以确认为金刚手，左侧神灵右手持剑，似为不动如来的另一身形。[7]中央的一位是两臂黄色菩萨，右手置于膝上，左手举于胸前，皆作禅定印，因颜色剥落，手中持物不详。黄色菩萨右侧是粉红色的四臂天神，主要的两双手靠近胸前，可能是作转轮印，另外两手上举至肩部，右手持金色金刚，左手持金色花蔓，其寓意不详。黄色菩萨左侧是四臂的蓝色菩萨，主要的双手置于胸前，持金花蔓，另一双手上举至肩，身份不详。金刚手左侧为生有三头四臂的红色马头金刚，发髻中蓝色的马头清晰可见，系有虎皮围腰。不动金刚右侧是蓝色的三头八臂的天神，肩上有黄色的披肩。列昂诺夫认为这可能是早期忿怒相度母（rab tu dpav bavi sgrol ma）的变化形态。

整幅唐卡用以填充背景的色彩是一种特殊的釉蓝色，这种显得厚重且具有凝聚感的冷色使得画面背景向后方无限远的地方隐去，背景冷色调的面积不多，但对比效果极为强烈，它使得画面中的龛室莲座或居于其中占红色主调的各种人物犹如置身于一个深邃广大的幽暗宇宙之中，绘画手法上的二维技法造成三维空间效果。从唐卡的构图分析，最上部是金刚乘坛城中最高等级的神灵，五如来常见于黑水城出土的绘画作品，但在每一幅作品中的位置和排列方式都不相同。在主尊左右上方的六菩萨，有可能和主尊两侧的观音和弥勒一起组成金刚乘艺术中非常流行的八大菩萨，这种八大菩萨信仰在8至12世纪的吐蕃以及中亚地区都极为盛行，假如我们在金刚乘艺术，尤其是在西藏绘画中找不到描绘六菩萨样式的例证，这种假设就更应该考虑。这样，作品就描绘了如来与菩萨两个系列。但画面下方其他的图像似乎出自不同的造像体系，如金刚手、观音和普贤等应属于五禅定菩萨系列，马头金刚和忿怒相度母似乎属于护法神系列，另外如最下一行的神灵，都不能准确地加以解释和确认。

图版8[8]作品的构图与图版5大致相同，绘画风格，特别是主尊释迦牟尼佛的样式与第一幅完全相同，可见这两幅唐卡是同一时期，即11世纪末至12世纪初的作品。

[7]不动佛是3世纪初《般若波罗蜜多心经》首次提到的佛。不动佛和其他禅定佛一样，多描绘成坐像，脚底往往有法轮印记。左手置于跏趺座脚踵处作禅定印，右手手掌向下作触地印，与某些流派释迦牟尼佛的造像相同。在藏传佛教造像中，不动佛实际上等同于金刚座释迦牟尼佛。身相完全相同，只是在莲花座之前或作禅定印的手掌上置有金刚杵。不动佛所辖菩萨为金刚手，剑为金刚手菩萨持物之一。

[8]这幅图版取自莱因和瑟曼编《智慧与慈悲》图版153，图版说明为列昂诺夫所撰，画幅为八十厘米×五十二点五厘米，画布为棉布，论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料》图版1，第96～97页。黑白图版见于史金波、白滨、吴峰云编《西夏文物》图版99，但不见于《丝路上消失的王国》图录。

与图版5不同的是，图版8主尊释迦牟尼的袈裟的衣纹是用粗线勾勒轮廓，所占画面范围更大，构图趋简，主尊头肩两侧的八大菩萨成为二胁侍菩萨，下方诸神改为五空行母。画面上方仍为五方佛，但五方佛的次序与图版5相比有变动，如画面左侧第二格是作禅定印的阿弥陀佛，而图版5为作无畏印的不空成就佛。主尊的头光，特别是两侧的金翅鸟，两幅唐卡细节完全一样。释迦牟尼佛两侧的胁侍菩萨身形略为短拙，造像特征与第一幅作品相同，莲花之上也置有金刚杵，右侧可能是观音菩萨，左侧或许是弥勒菩萨，但我们没有找到任何可以确认身份的造像证据。画面底行左右角的人物都绘有下垂的大耳，表明他们可能是上师，两位上师袈裟的画法与藏传绘中袈裟的画法不同；画面左侧的著蓝色袈裟褐面者似代表印度僧人，右侧著黄色袈裟者或许是藏僧或西夏僧人。此幅唐卡画布底色与下一幅作品的底色完全相同，证明它们创作于同一时期。

图版9[9]的《金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔》是一幅构图奇特的唐卡作品，画面用色极具图案色彩和浓重的矿物色调，几乎可以确定为几种单色，如描绘人物衣饰和填充背景的棕红色、表现佛塔和菩萨身色与头光的白色、描绘主尊与菩萨身色及佛塔基座的黄色、描绘背龛和树木的些许绿色以及平涂佛塔背景的釉蓝色。与图版5《触地印释迦牟尼佛》相比，除了主尊和两侧胁侍菩萨的造型与前者基本相似外，其他部分都有大的改变。将主尊佛陀置于佛塔之下的构图方法很像图版11的构图法。唐卡所绘佛塔两侧有西夏文和汉文的榜题，这种构图样式虽然鲜见于现存的传统西藏唐卡，但它却是10至11世纪最为常见的佛教造像题材之一，属于早期作品，据说在阿育王时代罗刹修建了八大佛塔和金刚座。[10]在9至10世纪的东印度、11世纪的卫藏和阿里等地都遗存了很多的擦擦作品，其中描绘八大（或五大）佛塔的内容占有很大的比例。[11]这些作品作为佛教图像传播的媒介在金刚乘佛教传入中土的初期逐渐盛行开来。西藏耶尔巴寺出土的11世纪的擦擦，就是东印度金刚座降魔印释迦牟尼像在西藏出现的早期范本。[12]西夏唐卡中出现如此构图的作品，其创作的年代应不会晚至13世纪

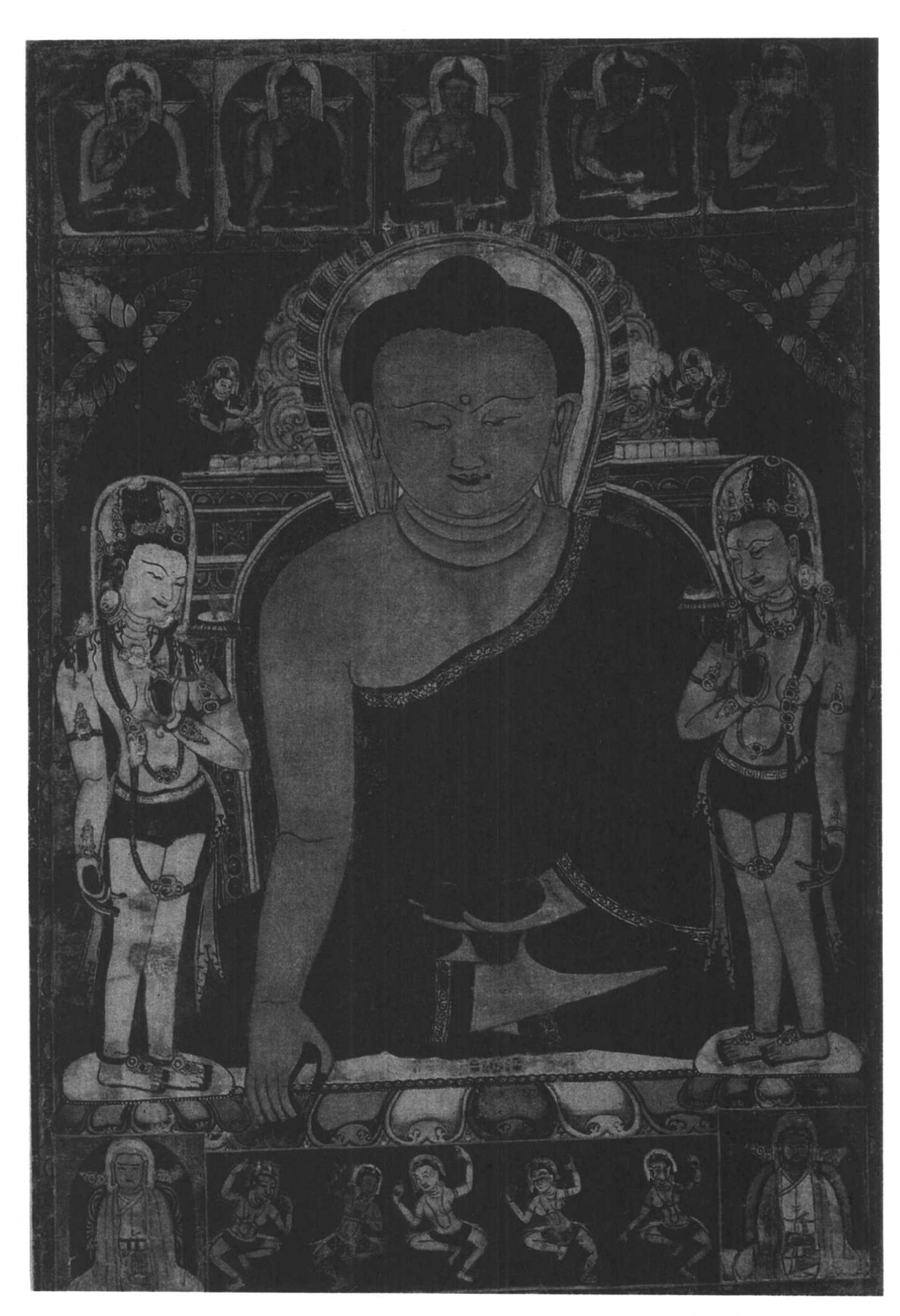
[9]艾尔米塔什博物馆给这幅唐卡的编号是X2326，画布为棉制，尺幅四十九点二厘米×三十九点五厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》和比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版6及其解说。

[10]多罗那它著、张建木译：《印度佛教史》，第269页："阿育王的时期，罗刹兴建了八大处宝塔和金刚座的内部。"

[11]M. P. Chirapravati, Votive Tablets in Thailand, Origin, Style, and Uses, p.46, pl. 19; Giuseppe Tucci, Stupa art, architectonics and symbolism (Indo-Tibetica I) translated into English by UMA MARINA VESCI, New Delhi, 1988, Tav. XXXVII; XXXVIII.

[12]Toni Huber, Some 11th Century Indian Buddhist Clay Tablets (tsha-tsha) from Central Tibet, Tibetan Studies Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Narita, 1989, p.493-496. 耶尔巴寺位于拉萨以东二十五公里处，自吐蕃时期就是一处著名的修习道场。该寺藏有吐蕃时期遗存的铜钟，钟上的文字与擦擦上的文字互为印证。西藏现在看到的早期擦擦，主要集中在以下三个地点：托林寺（1030年）、夏鲁寺（1040年）和耶尔巴寺（1020年），阿底峡（在藏时间1024～1054年）拜访过上述寺院，并在耶尔巴寺驻锡七年。擦擦的传入与这位大师有很大关系。





图版8　金刚座触地印释迦牟尼佛（莱因和瑟曼编《智慧与慈悲》图版153）

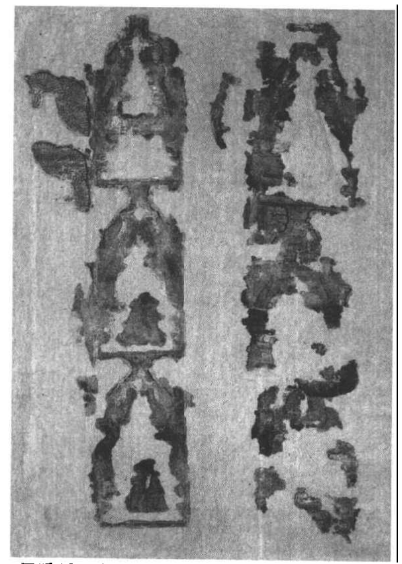
图版9 金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔（艾尔米塔什博物馆，编号 X2326）



初。西夏文汉文刻本《大方广佛华严经入不思议解脱境界普贤行愿品》卷末题记有云："（太后）散施八塔成道像净除业障功德共七万七千二百七十六帧。"此经为罗皇后为悼念仁宗（1139～1193年）去世三周年而施，当为1196年。散施的"八塔成道像"疑为雕版刻印单幅图像，从七万七千二百七十六的庞大数量可以看出此类造像的盛行。[13]

在此幅唐卡中，释迦牟尼佛黄色身形，跏趺坐于莲花座上，左手结禅定印，右手作触地印。在他的前方置有一金刚杵，这是藏传佛教造像触地印释迦牟尼佛的特征之一。佛陀的脖颈和手臂较短，五官较为集中，被安置于支提佛塔之内，佛塔两侧绘有三叶形的菩提树，表明释迦牟尼在菩提树下证悟的场景，左侧汉文榜题是"菩提树下成道塔"，说明此大塔象征佛陀事迹中最重要的菩提证悟。头光为白色，两侧绘有中原汉地出土的凤鸟图案，这一图案见于黑水城出土《四美图》的上方，其旋上的尾羽形成头光的边缘装饰。佛陀背龛仍为石绿底色并绘有卷草纹装饰。主尊右侧为白色的观音或莲花手菩萨，右手持白莲花，左手手印不可辨；佛陀右侧是黄色的弥勒菩萨，右手持上有净瓶的莲花，左手作安慰印。在释迦牟尼莲花座的下方，是安置在同一基座上的五佛塔，中间一座大塔，左右各二座小塔，左侧汉文题记是"降服外道名□塔"，表明五塔所记事迹为释迦牟尼佛以大神变不可思议的降伏外道徒。唐卡两侧各为三座佛塔，根据画面榜题，右边三塔为"耆门崛山大乘塔"、"庵罗林会维摩塔"和"佛从天下宝阶塔"；左边三塔为"尘园法轮初转塔"、"释迦如来生处塔"和"拘尸那城涅槃塔"。

贺兰县宏佛塔也出土了带有八大佛塔的绢质唐卡（图版10），画面大部分毁损，仅残存



图版10 金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔（《西夏佛塔》图版47）

[13]此卷编号为TK-98，参看孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》附图，第28页。其中还提到"度僧西番、番汉三千员；散斋僧三万五百九十员；放神幡一百七十一口……"。

[14]宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著：《西夏佛塔》，文物出版社，1995年，第93页，图版47。

[15]参看《西夏佛塔》图版16。

佛塔，每座塔的两侧也留有汉文和西夏文对照的榜题，画面的用色、形制与黑水城这幅作品完全相同，可见两者是同时期创作的作品，断代在12世纪末。[14]

西夏作品中金刚座触地印释迦牟尼佛有相对确定纪年的作品是拜寺沟方塔的捺印佛画，印画中的佛陀具有黑水城佛陀的特征，背龛是典型的印度波罗风格。但环绕主尊周围的是梵文而不是藏文，作品的年代有可能在西夏大安二年（1075年）以前。这件朱砂印画作品似乎促使我们认真考虑西夏此类图像的来源问题。[15]

金刚座触地印释迦牟尼佛是包括黑水城唐卡在内的西夏藏传绘画最为多见的绘画题材，这一题材佛像的频繁出现有其深刻的历史和社会根源。西夏前期处于吐蕃、宋、辽、金等诸强夹缝之中生存，战乱频仍，民不聊生，人们盼望有一个安定的环境，作降魔印的释迦牟尼佛实际上被具有实践性特征的西夏佛教看作是降魔的上师。[16]所以在西夏故地，金刚座降魔印释迦牟尼佛最为多见。

释迦牟尼说法图同样是西夏佛教艺术中经常描绘的题材之一，黑水城唐卡中有两幅。

图版11[17]《莲花座转轮印释迦牟尼佛》或称《释迦牟尼佛说般若波罗蜜图》，这幅唐卡其构图方式极为奇特，佛龛神灵的安排不像是为卷轴画唐卡的构图而安排的，而更像是从壁画上截取下来

[16]描绘金刚座释迦牟尼造像时，佛跏趺而坐，右手作触地手印，即用指尖触身前地面；左手作禅定手印，即左手掌朝上，托一饭钵。右手触地手印的含义有如下述：当释迦牟尼在菩提伽耶的菩提树下禅定、在即将成佛之际，各路妖魔向佛陀投下兵器，降下暴雨，但释迦牟尼禅定极深，以致于兵器的打击和落下的暴雨如同鲜花拂身；众魔又变化成很多美女来引诱释迦牟尼，但此法亦不能奏效。释迦牟尼对众魔说道："汝等前世曾为吠陀众神供奉数百供品，缘此，汝等可成为尘世的众神。我亦在三劫之内供奉了无数精美丰盛的供品，因而，汝等无力阻止我获戒佛之成就。"众魔首领魔罗说："您说您看见了我们的上世所献的供品，有谁能够证实您所说的是实情呢？"释迦牟尼回答时以左手轻拂全身，又以右手指向金轮的善业标志，然后用指尖触到身前的地面答道："我的证人在此！"话音刚落，大地就发出一阵剧烈的振动和轰鸣，从地裂处出现大地女神及其伴神。女神说道："你们可以看见所有众生有情，包括神灵的业力，你们要一个什么证人？如果需要的话，我可以作证。"大地女神的话一说完，众魔四处逃散，他们的魔力也丧失殆尽。因此，释迦牟尼的触地手印是帮助佛徒禳除邪魔。左手禅定手印的含义有如下述：当释迦牟尼取得成佛成就之时，佛陀进入了三摩地的无碍禅定，在无碍禅定阶段要为众生有情的解脱尽力，那些希望身入佛门的人们要尊奉释迦牟尼的教法，通过次第修习而进入三摩地。金刚跏趺座是观修的姿势，其含义与左手禅定手印的含义相同。释迦牟尼所穿僧衣是三片布的袈裟，藏红花色，另有坎肩的外套。作为佛，释迦牟尼造像有三十二种主要的体征标志（佛三十二相），八十次要的体征标志（八十种随形好）。下面择其要说明之：佛的头发蓝黑油亮，头发的色泽如同绿头苍蝇的颜色。头发略有拳曲，全部梳向右侧。头顶中央有一呈火焰状的突起。眉毛浓密、黑亮、走向整齐。两眉中间有一撮白毫，白毫右旋成一束毛团。眼睛比例合度，眼神安详和善，呈笑状。鼻子高而挺拔。嘴唇鲜红，呈莲花状弯曲。手指和脚趾皆细长，指尖趾尖呈蹼状。脚板平直，犹如手掌，并有金轮印记。腰细，双手盈握。肤色为金色。高耸的法座表示释迦牟尼佛和他所创立的佛法无比尊严。莲花座垫象征纯洁。因莲花出污泥而不染，故表示纯洁，同时也表示释迦牟尼佛出生在众生轮回之中，却摆脱了心智与躯体的烦恼而获得了成佛成就。

[17]艾尔米塔什博物馆对此幅作品的编号是X2337，尺幅为一百六十厘米×一百零八厘米。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版17及第30页图版解说，比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版4及其解说。





图版 11　莲花座转轮印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2337）

的一个局部，我们在传统的西藏唐卡中很少看到这种构图样式。黑水城出土的西藏风格的唐卡，有一个突出的特点，就是画面的构图往往不受同时期西藏唐卡构图规则的严格限制而有所突破，或许这种不合仪轨的构图方式是西夏人学习外来艺术的适应性调整，但它却丰富了唐卡这种艺术形式的表现方式。唐卡的画布是蓝白条格相间的棉布，绘画时要覆盖底色，所用的绘画颜料的遮盖力就要非常强，多用矿物颜料。作品的尺幅为一百六十厘米 × 一百零八厘米，这仅是画心的尺幅，如果加上上下的装裱，唐卡的长度将超过两米，属于大型唐卡，与现藏于洛杉机郡立博物馆长二百五十九点一厘米，宽一百七十五厘米的无量寿佛唐卡同属大型唐卡，与 12 世纪前后卫藏地区制作大唐卡的风气遥相呼应。[18]

作品画面主尊为释迦牟尼佛，黄色身形，双手作转轮印，穿红色的袈裟，袈裟领口、袖口和裤边都镶有金边，整个袈裟曹衣出水，衣褶随形体的变化而转折，颇具中原汉风，但黑水城佛陀的特征并不明显。作品的年代比图版 5 略晚，大约是 13 世纪初年

[18]藏文史书《巴协》叙述桑耶寺二层悬挂的大丝缎唐卡或大唐卡说明这一时期流行一种绘制大唐卡的风气，我们在现今存世的 11 至 12 世纪的一些唐卡作品中，看到这种类型的大唐卡，如美国大都会博物馆馆藏无量寿佛，画幅尺寸一百三十八点四厘米 × 一百零六点一厘米；洛杉矶郡立博物馆的无量寿佛大唐卡，这幅唐卡断代在 12 世纪后期，画面尺寸是二百五十九点一厘米 × 一百七十五点三厘米。这幅无量寿佛大唐卡，如果断代确凿的话，正好印证了《巴协》的记载，后一幅唐卡也是现存的藏区以外的最大唐卡。

[19]最早的观音密教身相出现于北印度，大概是在6世纪中叶，其时是在 Asaṅga 建立密乘之后。与非密教的图像相比，密教图像的观音只是多出二臂，为四臂。观音身穿戴有众多装饰的王子装，和普通观音的头饰相同，密教观音的头发也向上梳起形成发髻，周围有火焰纹。通常还在头饰上绘有父佛阿弥陀佛的，后期造像还添加了五叶菩萨冠。观音呈坐像，结跏趺座，两只主要双手置于胸前作祈愿印（namaḥkāra mudrā）或转轮印。有时，观音双手

的作品。头光为白色，在红圈之外有平行宽条火焰纹，龛后宫殿拱顶之上有二背向金鹅（迦罗频伽之变体？），尾羽涡旋向上形成头光的装饰纹，整个龛室样式为波罗风格、佛像顶端有三道半圆拱顶形成释迦牟尼佛龛室之外的大龛，沿大龛拱侧积木状彩条宫室之上绘有佛塔一座。塔尖左右有条状飘幡。主尊身后为绘有卷草纹样石绿底色的龛形靠背，两侧以悬挂白色饰巾或帷幔代替背向的山羊和支撑山羊的大象。莲座为绿黄蓝白四色的旋涡纹对卷莲瓣，中央下方是垂下的镶有蓝色边的半圆形编织饰毯，左右两侧为象征四无畏的狮面，早在4世纪这种狮面就成为狮子的象征。释迦牟尼莲座下方绘有一长方形水池，彩色岩石点缀在水池周围，池内左右两边各有一朵红色莲花和绿色的莲叶生于金色的水波之中，池中央矗立一长茎五彩大莲花，莲花之上置有金色法轮，法轮边缘绘有火焰，池边左右各有一黄色的龙神双手捧住大莲。据传，释迦牟尼佛曾委托两位龙神守护般若波罗蜜，画面出现的双龙举莲图像是确定此作为释迦牟尼佛说般若波罗蜜的重要依据。主尊右侧为一白色的神灵，生有四面十二臂，中间正面朝向的是白色，右侧面为蓝色，左侧面为红色，头顶上方的面原为绿色，每个面孔皆生有三眼，头上有红色头饰和三角状的珠宝装饰。主要的双手右手持金刚，左手捏住四根金线（或套索？）；最上方的左手持剥皮刀，第二手持弓，第三手持剑，第四手持斧，最下边的左手持金刚橛。最上方的右手持物由于画面残破难以辨认，最上方的右手持物似为金刚剑（Vajrakhaḍga），此外有箭、绳套等等。从一些饰物以及头和手臂的数目来判断，这幅图像可能是密教身形的观音，[19]因为观音的职能之一就是护持佛经，而佛经又以《般若波罗蜜多经》为第一。但应该注意的是，一百零八种密教身形的观音中，没有一种身相与此图像完全相同。另一种假设是此尊不是观音而是大势至菩萨（Mahāsthāmaprāpta），但大势至菩萨在西藏佛教中的信仰不太流行，而且他也不属于五大菩萨或八大菩萨的系列。[20]所以，这幅图像的身份还有待鉴别。释迦牟尼佛左侧的菩萨图像毁损严重，无法辨认，只能确认菩萨有十四臂，身色为白色，整个画面左侧似乎被水浸湿过而留下了白色的污迹，导致画面颜色改变。在唐卡顶部佛塔的两侧红云之上为黄色身形

可能持象征其咒语Ōm, maṇi padme,hum的珠宝（maṇi），或者持海螺，但这些身相极为少见。另一种密教观音身相观音的另外两只手持念珠或者是经书，这种后期形态被看作是达赖喇嘛的化身。还有一种一头四臂的观音立像，上面的双手置于胸前作祈愿印，下方的双手作禅定印和持饭钵（参看Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.65）。

[20]大势至菩萨被认作是释迦牟尼的大弟子之一的目犍连，虽然是禅定菩萨，但大势至菩萨既不属于五大菩萨，也不属于八大菩萨。实际上，早在1世纪的经典中，如Sukhāvatī-vyuha已经提到这位菩萨，但大势至菩萨的信仰在印度微乎其微，在尼泊尔和西藏的绘画与金铜佛中也很少表现。在汉地佛教艺术中大势至菩萨却非常流行，常常作为右侧胁侍菩萨与阿弥陀佛（中央主尊）和观世音菩萨（左侧胁侍）一起构成三尊（参看 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988 p.114）。假如此幅唐卡的主尊可以确认为阿弥陀佛，两侧的坐像菩萨就有可能是观音和大势至菩萨。



的持明，右侧持如意宝珠，右边的持花，中央佛塔之内有佛像一尊。主尊大龛拱顶两侧各绘有五佛，身穿红色袈裟，黄色身形，黑色发髻，背龛皆为石绿底色绘有卷草纹。两组佛像都安置在白色祥云之上。唐卡下方两侧的十二个方格皆绘有图像。最下边的一排为四位不同身色的僧人，穿不同颜色的袈裟，结跏趺座，右手作安慰印（vitarkamudrā-vyākhyānamudrā），但有的僧人双手似作转轮印，如右二。粉色或白色的头光，石绿色卷草纹背龛。右一白色身形，穿棕褐色袈裟，右二橙红色身相，穿红色袈裟；左一黄色身形，穿红色袈裟，左二似乎为白色身形，穿棕色袈裟。我们可以发现，这些僧人图像与图版 19 药师佛唐卡和图版 44 金刚亥母唐卡中出现的僧人图像肖像画法有所区别。其余方格内的图像能够辨认的是倒数第二行右一的持剑绿色增长天王，此王左侧的持琵琶的白色持国天王，与之相对的是此行左一的持旗的绿色广目天王和左二持佛塔的红色多闻天王（？）。

图版 12[21]的说法图，构图方式也极具黑水城的地方色彩，画面主尊几乎占据了唐卡的全部面积，胁侍菩萨和僧人像等等皆是在原来只绘主尊的构图安排之上添加上去的。所以，画面人物挤满了空间，似乎将观众的视线集中到一个局部的场景。

此幅作品中释迦牟尼佛为黄色（金色）身相、穿红色袈裟、袒右肩，红色袈裟上面隐约可见原用金线勾勒的游丝描衣纹。手心掌心施以红色，双手作转轮说法印，跏趺坐于莲花座上。佛陀的头光为白色，与同时期作品类似扎唐寺大背光的三色平行光纹不同，这幅作品的头光只有红黄二色色道，以背龛拱顶左右两侧背向金鹅（迦陵频伽）之尾羽向上涡轮状旋起作为头光装饰。值得注意的是，佛像背龛的颜色不是石绿色而是釉蓝色，以墨笔细线勾勒卷草纹。背龛底色与图版 9 与 10 有西夏文榜题的唐卡的背景色完全相同，表明它们是同一时期创作的作品。主尊两侧的胁侍菩萨右侧为白色身形的莲花手，右手持红茎莲花，莲花上方所绘物品色彩剥落，似为月盘，左手垂至膝下作安慰印；左侧为黄色身形的弥勒菩萨，右手持红茎花枝，其上置有净瓶，左手结安慰印。两位菩萨皆有红色头光和前饰金色三角形装饰的黑色高发髻，佩有项链、耳环、臂钏、手镯、脚镯等装饰，立于莲座之上。胁

[21] 释迦牟尼说法图唐卡在艾尔米塔什博物馆编号为 X2342，尺幅六十厘米×四十一厘米，绢本。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版23及第33页图版解说，比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版5及其解说。

图版 12　莲花座转轮印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2342）





图版 13　释迦牟尼佛说法图（残片）（艾尔米塔什博物馆，编号 X2359）

侍菩萨上方是佛陀的两位弟子阿难和迦叶，右侧为浅黄色身色的从弟阿难，左侧为褐色身色的迦叶，皆穿棕褐色袈裟。画面上方左右各绘有大塔一座，塔之样式为 11 至 12 世纪常见的噶当觉顿式佛塔，以此象征释迦牟尼顿悟成佛和初转法轮。莲座的下方，绘有象征佛教经义的四帙经卷和三幅捆成一束的卷轴画，表明西夏当时佛事活动中供奉唐卡或卷轴画已非常普遍。因为这幅唐卡描绘的画卷中间插有画轴，此幅说法图本身也保留了最初的装裱材料，而同一时期的印度波罗绘画是从来没有任何装裱的。这些细节并不见于印度波罗绘画和同时期的卫藏艺术，整幅唐卡可能是由于使用绢本画布的关系，画面色彩显得细腻秀雅，造型线条宛如游丝，佛陀造像具有典型的黑水城佛陀特征。

[22]唐卡在艾尔米塔什博物馆编号为 X2359，麻布。论述此画的已有文献有比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国 10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版 11 及其解说。

图版 13[22]的唐卡残片从画面岩山背景和色彩风格分析，这两

块残片似乎与下面的阿弥陀佛唐卡（图版18）和艾尔米塔什博物馆编号为X2399的大成就者非常一致，使人很容易认为这三幅断片都是来自同一幅作品，但这些断片之间某些特定色彩和尺幅比例很难联系在一起，笔者认为后两幅残片为同一作品的可能性比较大，前面的作品与之没有关联，因为两者之间的蓝色色调根本不同。图版13横幅残片的尺幅为十二厘米×八十五厘米，残片左边可以看到画面边缘，右边残缺，画面中央所绘嵌有珠宝作为间隔的金色边框，应该将画面均衡分为三个部分，这幅唐卡的宽度大约是九十五至一百厘米，考虑到唐卡画心多为长方形构图，长宽之比一般为一点五比一，以此推算，原作的长度大概是一百四十至一百五十厘米，整个画幅为九十厘米×一百三十厘米或一百厘米×一百五十厘米，加上装裱的上下锦缎，可以说作品是一幅大的唐卡，如果考虑到画面岩山中所绘比丘与菩萨像面孔皆朝向主尊的构图特征，这幅唐卡可能更大，长、宽分别为二百厘米和一百五十厘米，与本节前面提到的卫藏11至12世纪的大唐卡相似。

黑水城出土的唐卡虽然不多，但几乎每一幅作品都显示了特殊的风格，遵循着多元的风格渊源，这件残片就是如此。作品的画面构图和色彩风格与黑水城的其他作品，即使是完全西藏风格的作品也有所不同。其浓艳而对比强烈的色彩关系和人物的造型很容易使人将它和12世纪前后印度波罗时期的经卷插图联系在一起，因为将人物图像不用岩窟边框直接嵌入岩山图案背景之中的画法在西藏传统唐卡画法中并不多见。[23]此外，唐卡中类似释迦牟尼造像的释迦牟尼像没有黑水城佛陀的明显特点，更像是波罗经卷插图中的佛陀。[24]因而，萨莫宇克等人认为这幅残片是西夏人委托绘制于西夏以外的其他地方，作者可能注意到此画色彩与西藏唐卡的差别，没有提到此作是绘于西藏，而是说它绘于尼泊尔。这种说法存在很多疑问，首先是画面上釉蓝底色的榜题框，上面用西夏文、藏文和汉文标明所绘神灵的身份，以往的解释是说这是在唐卡完成以后为榜题预留的边框，但有如下问题不能解释：榜题三种文字所有的金色与释迦牟尼像身光金色花纹以及下方的胁侍善生王头饰等所用的金色为同一色彩，这种质感的金色在波罗作品中很少见到，进而说明画面榜题与图画是同期完成的，因为

[23]参看Pal, P. Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, 1984中所收波罗时期的经卷插图。

[24]这种波罗样式的佛陀可以参看 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990. 彩色图版57－58a、b。



在尼泊尔，甚至是在西藏，不可能出现如此漂亮的汉文，尤其是西夏文的书法，但合乎规范的藏文书法在西夏地方比比皆是。其次，黑水城作品中很多唐卡都留有榜题，研究这些作品的专家也曾认为这些作品是由西藏携来西夏的（参看相关图版说明），但不能解释画面下方出现的西夏供养人或上师像，因而对如此说法抱有疑虑。笔者认为西夏地方有借道中亚来到黑水城的印度（而不是来自尼泊尔纽瓦尔地方的）艺术家，此幅残片即为这些艺术家所绘。[25]因此，作品的风格不是来自西藏，而是直接继承了波罗艺术的风格。

唐卡残片从右至左描绘的是《金光明经王法正论会第二十》、《金光明经善生王会第二十一》和《金光明经四大天王护国会第（二）十二》之情景。[26]画面左右侧对称的地方有“释迦麽弥佛”的西夏文汉文榜题，相信此题记上方绘有释迦牟尼佛图像。画面右侧佛像，坐于莲座之上，结跏趺座，身穿红色袈裟，右手置于胸前似作无畏印或转轮印（？），左手垂于左膝，手印不明。头光为白色，背龛为石绿色，饰以不规则卷草纹，背光为釉蓝色，莲座为红色下覆莲，金线勾勒，莲座基座上有卷草纹图案。此像左侧有西夏文汉文榜题，汉文为“□积大法师”，检索现今发现的西夏“法师”、“国师”和“上师”的名称，笔者没有找到相关的线索。由于此幅佛像手印不甚明晰，而且旁边有榜题，使人容易将此像认定为大法师像，但黑水城唐卡和西藏传统唐卡的上师像有专门的画法，除印度上师外，各教派上师皆不绘作佛相，尽管手印不明，笔者仍判定此佛为释迦牟尼佛。因为此图像下方的一组人像，榜题标明“善生王”，藏文对应为rgyal po legs skyes, 即指 “妙生女 ”（legs skyes ma）。传说释迦牟尼证悟之前， 一次去摩竭陀途中路遇牧女妙生女，她把从五百头黄牛乳中提炼出的精华献给释迦牟尼，此处画面佛陀莲座前方置一白色碗钵，其中盛有白色乳浆，四位人像也皆为女像，描绘的正是以上的情景。岩山背景中描绘的有比丘和各路神灵，皆绘有头光，并借此与岩山背景区别开来，其中头顶有三蛇装饰的应为龙女，发髻中饰有马头者应为马头金刚或为其明妃。值得注意的是，唐卡中的人物头饰，特别是妙生女在金色三叶冠和突起高耸的发髻样式，与吐蕃统治敦

[25]如1036年（夏大庆元年，宋景佑三年）元昊曾向访问宋朝经过西夏的印度僧人善称求索贝叶经，不得，而将之囚禁起来。西夏仁宗仁孝时期也有参加佛经翻译的国师就有天竺僧人五明显密法师胜喜(Jayananda)。参看史金波：《西夏佛教史略》，第29、137~147页。

[26]西夏《金光明最胜王经》的翻译与此幅残片的断代应该有密切的关系。艾尔米塔什博物馆图录将此幅作品断代在12世纪，但现存的西夏《金光明经》，西夏文的有北京图书馆馆藏《金光明最胜王经》第一、第三、第四、第五（共三份）、第六（二份）、第八、第九、第十（二份）、第十一、第十二；西安市博物馆藏西夏文泥金字《金光明最胜王经》，经末发愿文有西夏神宗遵项光定四年的题记，即1214年；圣彼得堡东方科学院藏《金光明最胜王经》，日本藏《金光明最胜王经》，英国斯坦因所获《金光明最胜王经》（参看史金波：《西夏佛教史略》附录）。1245年，陈慧高雕印西夏文《金光明最胜王经》，至1247年刻印完毕（史金波：《西夏佛教史略》，第340页）。笔者推断此幅描绘《金光明经》的作品，与泥金字写经的时间相近，大约在1247年前后，那么，就是在13世纪初年，但唐卡的风格似乎说明此作更早一些。

煌时期壁画中吐蕃贵族的发式非常相似，这种发式也见于大昭寺壁画、扎唐寺壁画和敦煌第465窟壁画。

二、阿弥陀佛

在西夏黑水城出土的所有绘画作品中，以描绘阿弥陀佛净土变和行者往生阿弥陀佛净土的作品最多，但大部分作品都是汉地风格绘画的作品，就是藏传风格的阿弥陀佛像，仍然带有极强的汉地风格，成为西夏绘画中融和汉藏不同艺术风格的最好例证。西夏绘画中阿弥陀佛像的大量出现，主要的原因是西夏佛教中净土宗的流行。

净土宗又名莲宗，初始于东晋，慧远被奉为初祖。唐时由善导正式创立。所遵经典主要有《无量寿经》、《阿弥陀经》和世亲《往生论》，大部分都有西夏文译本。净土宗提倡念佛往生，快速成佛，声称若信仰此宗，死后可往生阿弥陀佛西方净土；念佛一声，可灭八十亿劫生死之罪，得八十亿劫微妙功德，成八地菩萨。这种快速往生的教义对于处于动乱之中的西夏人来说，无疑有巨大的吸引力。黑水城受汉地影响的卷轴画，大部分描绘了阿弥陀佛的西方净土和阿弥陀佛接应往生者的情景。其中有两幅阿弥陀佛净土变，就是用汉藏融和的风格绘制的。这里，作品的题材影响了作品的艺术表现手法。

图版14[27]的唐卡《阿弥陀佛净土》实际上是和黑水城另一幅带有汉地风格的阿弥陀佛净土卷轴画（图版15）是同一时期融和汉藏两种风格的作品。前一幅卷轴是基于汉地风格的西夏绘画，但画面上方所绘药师佛及其眷属完全是藏传风格，画面下方左右两角绘有僧人像，左侧袒右肩者为西藏僧人，右侧著黄色披风者从披风及袈裟样式判断为汉僧像，正好与此画的两种风格相呼应。

图版14除了没有图版15的药师佛外，构图方式与之大体相同，主尊阿弥陀佛绘为黄色身形（应为红色，常以深黄色或橙色代替），结跏趺座，双手作禅定印，著红色袈裟，袈裟衣纹用金色勾线。白色头光，整个造像透露出很强的黑水城佛陀特征，头部所占比例较大，躯干四肢较短。两侧龛室拱顶使用极不常见的鲜黄色，成为突现于画面的最亮点。立于拱顶之上的金鹅旋上的尾

[27]这幅唐卡作品在艾尔米塔什博物馆的编号为X2349，画面尺幅为七十六厘米×四十三厘米 画布为棉布，论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版31和插图17，苏泊尔《黑水城造像中的乐器》(Zuber S. M., Musical Instruments in the Iconography of Khara Khoto, State Hermitage: Transaction of the Department of the Oriental Art and Culture, III, Leningrad: n.p., 1947 ）以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版44及其解说。





图版 15　阿弥陀净土变卷轴（艾尔米塔什博物馆，编号 X2419）

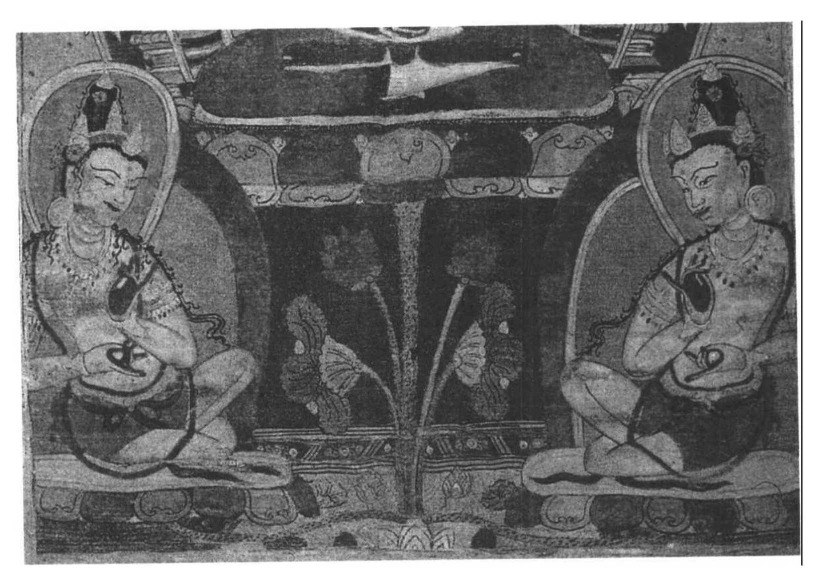
图版 14　阿弥陀佛净土唐卡（艾尔米塔什博物馆，编号 X2349）（左页图）



羽成为头光外圈的装饰。佛像背龛底色为石绿色，以深色勾勒卷草纹。值得注意的是背龛两侧背向山羊位置的饰带或帷幔的系著方式与黑水城出土的其他作品以及11至12世纪的西藏唐卡明显不同，前者是将帷幔搭在由背龛伸出的双头金扣之上，如图版5所示；后者的饰带或帷幔以蝴蝶结系著于背龛，不见双头扣。莲座仍然是西藏风格的双瓣对卷五色莲花，但背光的样式已经融和了图版15的某些因素，在象征此佛身色的红色背光外圈有平行条纹状黄色背光，其上绘有九幅小的阿弥陀佛像。这些图像实际上是图版15的相同位置描绘的阿弥陀佛净土道接应往生正行者十景的变化形式。这幅唐卡黄色背光中的九幅阿弥陀佛造像象征此佛接应九品往生，其手印应互不相同，但此处所有的佛像手印似乎全部相同。主尊两侧的胁侍菩萨是大势至菩萨和观音菩萨。右侧的大势至菩萨为黄色身形，双手结来迎印（即右手结与愿印〔varadamudrā〕，左手结安慰印〔vitarkamudrā〕），[28]左侧为白色的观音菩萨，所作手印与大势至菩萨相同，但画面左边残去。值得注意的是，藏传佛教阿弥陀佛又称无量光佛，为禅定五佛中的第四佛，藏文有时也写作 vod dpag med，双手结禅定印，藏传密教中阿弥陀佛没有明妃眷属的著冠身相称为无量寿佛（Amitayus，藏文称作 tshe dpag med）。早期的西藏绘画表现阿弥陀佛时，往往描绘其著冠的无量寿佛身相，大势至菩萨在尼泊尔和西藏的绘画与金铜佛中也很少表现，但在汉地佛教艺术中大势至菩萨却非常流行，常常作为右侧胁侍菩萨与阿弥陀佛（中央主尊）和观世音菩萨（左侧胁侍）一起构成三尊。黑水城出土的唐卡出现很多描绘阿弥陀佛净土变的题材，除了当时的社会政治因素外，说明西夏人已经开始用引进的艺术形式表现自己熟悉的题材。这幅唐卡的上方釉蓝色的背景上绘有传统的中原乐器锣、笛子和琵琶。由于阿弥陀佛属水，季节为夏，所以唐卡的下方是一长方形的莲花池，三朵蓝色莲花上是赤裸身体、跪着的三个男孩。三朵白色莲花上应该也是男婴，因为阿弥陀佛的净土不接收妇女，妇女要靠自己积累的善业功德托生为男身。大势至菩萨莲座下方所绘应为双头迦陵频伽鸟，即藏文所称共命鸟，其双头造像引人注目，是多见于中亚佛教造像的母题之一。[29]

[28]大势至菩萨通常多作合十印（Añjali mudrā）。

[29]双头鸟造像在西藏最早见于佛教传入西藏之前的吐蕃时期，如图齐《西藏考古》（Tucci, Giuseppe, Transshimalaya, Geneva, 1973）图版19～21就是青铜饰件的双头鸟。引起我们联想的是黑水城出土的双头佛像，这种形式造像同时见于克孜尔、库车等地的佛教壁画。



图版 16 阿弥陀佛(局部)

图版 16[30]绘于丝上，属于丝质唐卡，[31]虽然画得比较简约粗拙，但它创作的年代似乎略早于前一幅作品。唐卡背龛和背光样式的大规模改变表明作品是西夏人用借鉴的艺术形式自己创作的具有西夏艺术特征的唐卡。作品主尊为黄色身形的阿弥陀佛，具有黑水城佛陀的造型特征，结跏趺座，双手作禅定印，身穿红色袈裟，袈裟衣纹用深色单线勾勒。头光原色不详，背龛底色为绿色，与 11 至 13 世纪西藏传统唐卡和黑水城早期作品相比，此作的背光样式有很大的创新，背龛与拱顶装饰之间安排了较宽的放射状五彩条纹背光，从而将两侧波罗样式宫室推开，原属于头光两边的金鹅（迦陵频伽）及其旋上的尾羽成了内圈背光和头光的共同装饰，但饰巾和帷幔仍是早期样式，外圈是象征阿弥陀佛的红色大背光。整幅作品用阿弥陀佛三尊构图，画面下方的莲花主茎支撑主尊莲座，两侧平伸的侧枝分别托住两位胁侍菩萨的莲座，两位胁侍菩萨的描绘完全对称一致，双手作安慰印，身躯的扭转颇得波罗真传，只是双腿的姿势不合规范，变形严重。唐卡背光上方的莨菪叶、空白处所填天蓝色和细碎的红蕊黄花体现了某种江南的审美趣味，强化了丝绸的质地特点。此外，丝质画布所施辅助涂料较少，画面晕化渗透不明显，致使一些矿物颜料浮现于

[30]此幅唐卡在艾尔米塔什博物馆的编号为 X2345，画面尺幅六十二厘米×四十六厘米，绘于丝绢之上．论述此画的文献仅有奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版 45 及其解说。

[31]关于“丝唐”参看本书第四章。



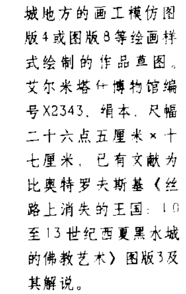


图版16　阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2345）

画布之上而异常突出，如金色。

图版17[32]所绘阿弥陀佛，黄色身形，跏趺坐于莲花座上，双手结禅定印，手掌和脚掌都施有红色，脚掌绘有法轮标记。主尊

图版17 阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2343）


[32]这幅唐卡可能是黑水城地方的画工模仿图版4或图版8等绘画样式绘制的作品草图。艾尔米塔什博物馆编号X2343，绢本，尺幅二十六点五厘米×十七厘米，已有文献为比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版3及其解说。



身穿红色袈裟，袈裟的衣纹用具有中国画笔法的深色线勾勒，袈裟底边有褐色镶边。佛像发髻的颜色已脱落，眉毛、眼角、唇线的深色墨线似乎都是后人的补笔而非原绘，头光的原色从残存颜料判断可能是浅绿色，头光两侧、龛室拱顶的两只鹅背向相向，鹅的尾羽婉涡卷转向上，成为头光两侧的装饰花纹。主尊仍然是石绿底色绘有深色卷草纹的佛龛样式，龛室边缘有黄色边框，但龛室两侧没有这类龛室典型的背向山羊和大象，代之以挂在两侧的白色饰巾。莲花座是涡轮形的对瓣莲花，莲瓣为黄红绿三色相间，莲座分为三层，从莲花瓣下边饰有一块石绿色涡轮花边的红毯，上面有墨线勾勒的花卉，显然是后人所为。两侧有石绿色的狮面(kīrttimukha)，象征四无畏，莲座本身象征佛教学说中的厌离心。整尊佛像处于一红色龛形大背光之中，它和主尊袈裟的颜色一起构成画面的红色主调，并与唐卡中大面积使用的冷色调石绿色形成对比，造成视觉上的二维空间感。这幅唐卡虽然技法粗拙，但仍然反映着黑水城造像的特点，很可能是不懂藏传佛教绘画的西夏画工的临摹习作，是13世纪初叶的作品。

图版18[33]是一幅唐卡残片，与黑水城另一块描绘大成就者的唐卡残片似乎同出于一幅作品。[34]作品中的阿弥陀佛一身红色，双手结禅定印，穿镶有金边的红色袈裟，坐于单瓣五彩莲花座上，人物形态刻画与典型的黑水城佛陀似乎略有区别，五官所占比例稍大。头光为白色，背龛拱顶两侧的金翅鸟或鹅没有出现，旋上的尾羽简化为金色的涡轮纹边框，内填红色。背龛底色比通常的石绿色浅一些，近草绿色，所绘纹饰不是典型的卷草纹，而是近乎圆形的涡轮纹。佛龛背后的深蓝色象征岩窟，造成画面的纵深感。此幅作品中最引人注意的是佛龛周围图案化的岩山描绘，长而尖的岩山用各种不同的颜色描绘，并排相叠构成一条分割画面构图的横线，成为藏传绘画自11至12世纪并传至13世纪的一种极为常见的风景母题。黑水城缂丝绿度母像、宏佛塔所出《上师像》、敦煌第462窟说法图影塑都具有岩山。此外，布达拉宫藏缂丝贡唐喇嘛相像，[35]现藏于私人手中的达隆唐巴扎西像[36]以及11世纪末后藏芒囊寺的壁画[37]都出现了这种岩山图案。1984年，巴勒在其

[33]艾尔米塔什博物馆编号为X2350的这幅作品虽然是唐卡残片，但色彩保存得很好。画幅为十二厘米×十一厘米，画布为棉布，论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版32和比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版9及其解说。

[34]《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版10，艾尔米塔什博物馆编号X2399。

[35]《西藏唐卡》图版62。

[36]此幅作品断代1200年前后，达隆唐巴扎西(1142～1210年)为达隆寺创建者，图版出处为 Fisher, Robert E., Art of Tibet, p.54, pl.37, Thames and Hudson, New York, 1997。

[37]Tucci, Giuseppe, Transshimalaya, Geneva, 1973, pl.13.



图版 18 阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2350）

著作《西藏绘画》中介绍纽瓦克博物馆（福特夫妇）馆藏著名的绿度母唐卡时，认为作品中出现的岩山图案是绿度母唐卡最突出的特征，这种母题来自印度的波罗风格，证据是12世纪前后的波罗风格的经卷插图作品中有这种图案，[38]在缅甸的蒲甘（Pagan）地区同时期的作品中也有这种岩山图案，巴勒认为两者都是源自波罗艺术的母题。美国麻州史密斯学院教授玛丽琳发展了巴勒的观点，认为这种岩山图案最早出现于2世纪的印度雕塑，盛行于后来的经卷插图，在7世纪的朝鲜瓦当中也出现了岩山图案，"表明这种形式或许是当时世界各地风景模式的一个部分"。[39]大约在12至14世纪，这种母题在藏传绘画中得到了充分的发展，从那以后逐渐衰落，到15世纪初叶至中叶，只是作为一种非常简约的自然主义母题偶尔可以见到。

[38]见该书图版5印度经卷插图。

[39]Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991，玛丽琳所作 Tibetan Buddhist Art: Aesthetics, Chronology and Styles.



三、药师佛

西夏流行药师佛像是在早期和中期，在敦煌莫高窟，西夏的药师佛多绘于正龛外两侧壁，有的也绘于甬道内两侧壁，一般以单像出现，并无眷属，均半侧面向主尊，左右对称。唐宋时有这种题材出现，但偶有绘制，并不流行。西夏时大量绘制药师佛反映了西夏人对药师佛的尊崇。[40]黑水城出土的汉文和西夏文佛经中存有不少的有关药师佛的发愿文。[41]藏传绘画药师佛在西夏中晚期的出现，丰富了西夏药师佛的表现手法。

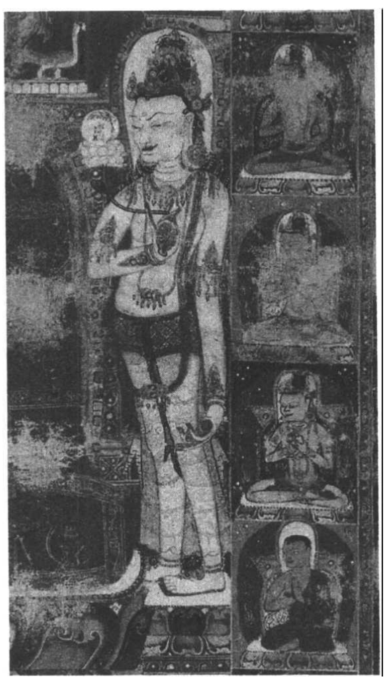
药师佛也是在藏传佛教，尤其是在藏区民间受到广泛尊崇的佛像之一，西藏最大的传统画派的创建者勉拉顿珠嘉措的名号“勉拉”，即为药师佛的藏文名称。在藏传佛教造像中，药师佛可以表现为佛，也可以表现为菩萨。作为佛表现时，药师佛具有眉间白毫（ūrṇā），肉髻（ushnīshā）和短而卷曲的头发，身穿袈裟，结跏趺座。左手作禅定印，持钵倚于双腿交叠之处；右手作慈悲印，持一产于印度和其他热带地方的药用植物诃子带果实的枝条或仅持果实。诃子很像柠檬，共有五个棱面。药师佛作禅定印（dhyāna mudrā）的左手持钵，在这种身形时，药草诃子往往持于作慈悲印的右手之中。作为菩萨表现时，药师佛戴五叶冠和其他菩萨都有的装饰，藏传的菩萨装药师佛经常以绘画的形式表现；在内地，药师佛的菩萨身相多用金铜佛的形式表现，穿菩萨装，装饰如同佛像，只佩很少的装饰，象征物和手印与药师佛自己的佛相身形相同，如果以绘画形式表现，身色为蓝色。在8世纪初，出现了七位药师如来的造像形式，这种形式在吐蕃极为流行。[42]药师七佛形式在汉地也逐渐为人所知。[43]梵文经典和汉文仪轨对药师七佛身相有所记载，如《七如来本愿行状座次》（Sapta-tathāgata-purva-praṇidhāna-viceṣṭā-vistara）和《药师如来念诵仪轨》。七位药师佛的化身经常被描绘在主尊药师佛的上方，红色或金色的身色，并作不同的手印。在藏传佛教绘画中，都被描绘成金刚座的坐像，有时候在绘画中仅以代表这些化身的梵文字母表示七佛，七佛所在的方位皆为东方。据说七位药师如来生出七种药草并统辖七界。在绘画形式表现的七佛中，七药师佛通

[40]参看刘玉权：《民族艺术的奇葩——论敦煌西夏、元时期的绘画》，载《敦煌艺术》。

[41]如东方研究所藏西夏文《药师琉璃光七佛之本愿功德经》。

[42]如有明确纪年（836年）的吐蕃统治敦煌时期的绢画《药师净土图》，汉文题记有云：“敬绘（？）药师如来法席。”

[43]汉地所见药师佛之例如龙门石窟第13窟断代在527年的药师佛以及云岗石窟所见药师佛头像，

图版19药师佛（局部）

常和释迦牟尼佛一起描绘，后者看起来像是七佛的主尊；但中央的图像可能是作施与印（varada mudra）的右手持诃子枝药师佛，此时的药师佛身色不是蓝色而是采用释迦牟尼佛的金色。如吐蕃时期敦煌绢画《药师净土图》所绘主尊。[44]

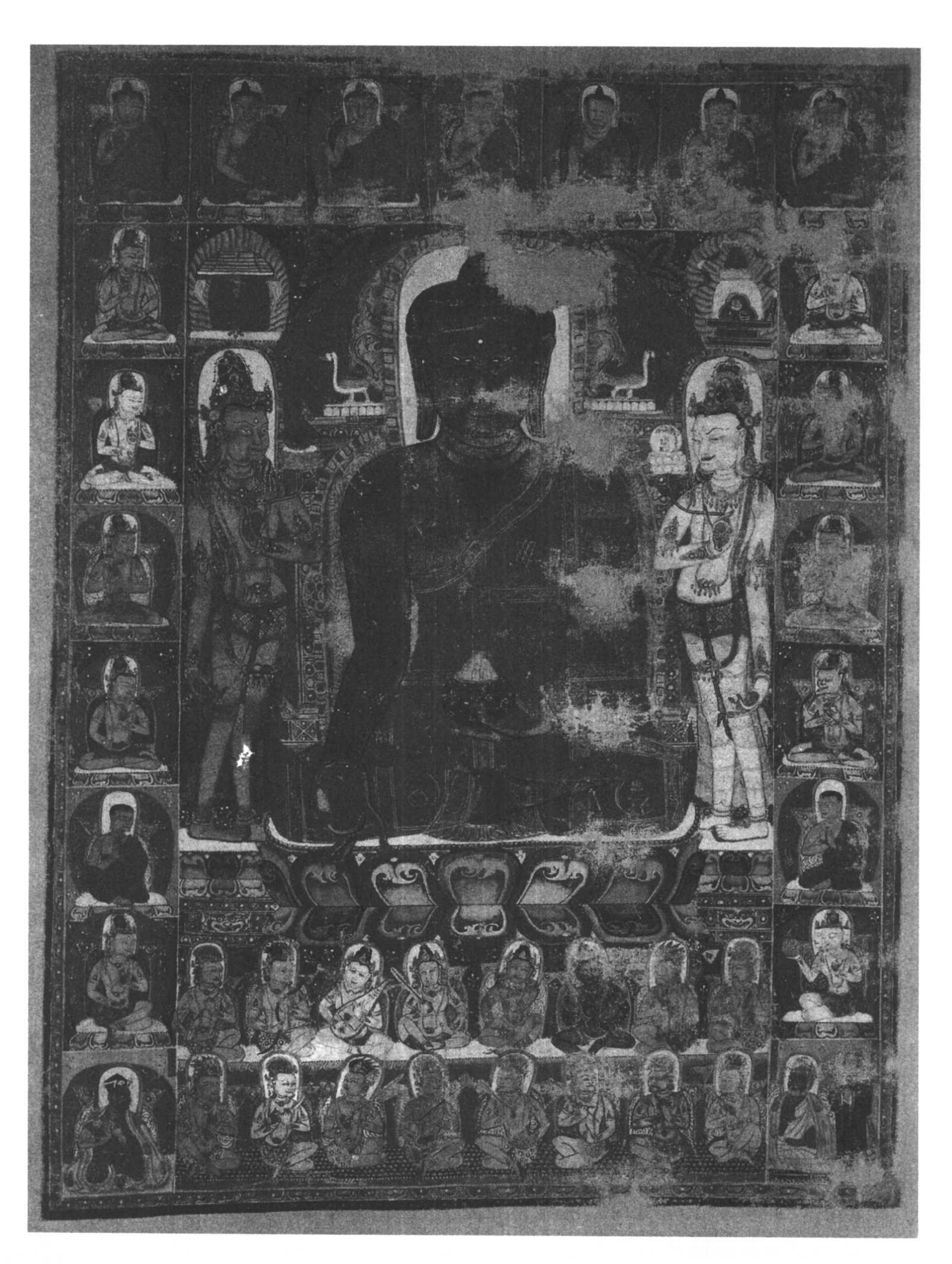
图版19[45]的药师佛唐卡完全是按照传统造像学仪轨描绘的：药师佛身穿艳丽的朱砂红色袈裟，袈裟由饰有金色花纹图案的褐色边框分割成不同规格的方块，在红地方块之内用精致的金线勾勒出佛教的象征物八吉祥徽和位于宇宙中心须弥山之上的宫殿纹样，根据早期印度佛教僧团的戒律，僧衣使用旧布碎片制成。这些方块就是象征佛之百衲衣。主尊药师佛结跏趺座，右手作施与印，但我们没有看到其手中所持的带果实的诃子枝，画面手指处的黄色果实为诃子，这与后期藏传佛教造像的药师佛形象有所区别。[46]左手置于跏趺座双脚汇合处，持黑药钵。主尊与胁侍菩萨之间的背向狮羊没有出现，佛龛背光处的石绿卷草纹饰改为金色。药师佛的胁侍随从有三十九人，采用八佛一体的样式，画面的最

[44]参看注释36。

[45]这幅唐卡的尺幅是一百一十一厘米×八十二厘米，艾尔米塔什博物馆编号为X2332，有说为绢本，也有记载为棉布，实为绢本。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版7及其解说。海瑟《早期汉藏艺术》1975，图版7；贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977，第133页；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏神圣艺术》图版133。作品的断代一般认为是在12世纪末。

[46]参看《五百密教图像考》的药师佛造像图，第72页。





图版19　药师佛（艾尔米塔什博物馆，编号 X2332）

上一行绘有七佛，这是药师佛造像中七佛通常所在的位置。作为主尊的药师佛，虽然占据了主尊的位置，但其身色并没有按造像仪轨在其呈佛相时变为佛陀的金色，只是以完全红色的绘有金色图案的袈裟来表示位置的变化和释迦牟尼佛的金色。主尊药师佛的右侧胁侍是日光菩萨（Suryaprabha），左侧胁侍是月光菩萨（Chandraprabha）。这两位胁侍菩萨完全是根据造像仪轨[47]的要求，即药师佛的胁侍菩萨必须是日光菩萨和月光菩萨，此种安排方式在所有黑水城唐卡中是惟一的例子。其他的作品，佛或上师的胁侍菩萨的安排有极大的随意性。对两位胁侍菩萨的确认，我们可以从其身色、持物和汉地传统图案的象征寓意来分析。日光菩萨身色为红色，月光菩萨身色为白色；持物，日光菩萨右手持红莲，莲上有汉地传统图案的日轮，内绘三足黑色雄鸡，月光菩萨右手持白莲，莲上有月轮，内绘月桂树和在钵内准备长生不老药的玉兔，与汉地药师佛崇拜的特定寓意互相吻合。这种象征太阳的三足乌鸡早期例证见于长沙马王堆汉墓出土的T形帛画，西夏人对此极为喜好，西夏时期的作品多见三足乌鸡。如1977年武威西郊林场西夏2号墓室出土彩绘木版画，就有这种图像，上书西夏文“太阳”二字，[48]这一母题在进入元代以后仍然保留在元代的藏传风格作品中。例如1306年开始由管主巴主持刊印的《碛砂藏》中的版画，其中就有玉兔和三足鸡。大都会博物馆馆藏的一幅元代缂丝唐卡画面束腰部位有着意刻画的三足金鸡和玉兔。[49]日光菩萨上方绘有台几，上置梵箧经书和一对拂尘；月光菩萨上方绘有噶当觉顿式佛塔一座，塔顶红色，塔颈金色，塔身白色，从塔门可见三宝，塔基为深褐色。此种佛塔样式与安西东千佛洞第5窟东壁所绘噶当觉顿式佛塔样式基本一致，与同是黑水城作品的《金刚座佛与五佛塔》中的佛塔样式以及敦煌第465窟前室西壁所绘佛塔样式显然不同。主尊和胁侍菩萨两侧竖格排列的是八大菩萨，每侧有四位。这些菩萨的造像在印刷品上没有局部放大图，画面左侧上部的三位菩萨的图像磨损颜料剥落，以致于无法辨认，所有论述此画的文献都没有确认八大菩萨的身份。画面两侧八大菩萨的下方绘有两位比丘，身穿褐色百衲衣袈裟，袈裟的颜色与主尊袈裟的线边色相同。比丘下方是两位世间护法神画面左侧的

[47]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism — Their History and Iconography, Dover, New York, 1968, p.24－26.

[48]《西夏文物》图版37。

[49]参看熊文彬《元代宫廷的西天梵相及其艺术作品》，载《中国藏学》2000年第2期，第39－41页，图版参看该期杂志封三。又见C. Y. Watt, James & Wardwell, Anne E., When Silk Was Gold, Central Asian and Chinese Textiles, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p.101, figure 26。至于熊博士等人将飞来峰造像作为元代汉藏艺术风格相互影响的例证，笔者不能完全同意，这些造像凿刻于至元十九年（1282年）至至元二十九年（1292年），是西夏人后裔的杨琏真伽为主施造，所造佛菩萨皆为西夏流行题材和样式，如白伞盖佛母、顶髻尊胜佛母和般若佛母等都不是元代藏传佛教造像的流行题材。所以，飞来峰造像实际上是西夏藏传艺术在元代的遗韵，而非蒙古人借鉴的藏传艺术。





图版 19 药师佛（局部）

四面梵天，右侧为因陀罗。四面梵天与因陀罗之间的一排，中央的四位神灵是四大天王，画面自右至左分别是白色的东方持国天王，抱琵琶；蓝色的南方增长天王，持剑；红色的西方广目天王，持蛇；绿色的北方多闻天王，持旗和吐宝兽。此排其余的四位和下面一排的八位共十二幅图像，是药师佛统辖的十二夜叉。[50]这些夜叉像在藏传佛教后期的药师佛图像中逐渐不存，藏文文献没有提到十二夜叉，只见于梵文、汉文和日文文献。[51]令人诧异的是，黑水城这幅唐卡出现的十二夜叉都保留了早期印度神灵的造

[51]梵文经典为 Bhaiṣajyaguruvaiduryaprabhōsapurvanidhōnavisesvistara 与 Saptatathōgatapurvanidhōnav·sesavis-tara；汉文为《药师佛琉璃光王哦福本愿功德念诵仪轨》，汉文经文云："世尊！我等蒙佛陀之威力，得闻药师如来名号，不恐怖恶趣，我等相率，皆同一心，乃至尽形，皈依佛法僧，誓当负荷一切有情，作为义利饶义安乐。"历来以此为据，将十二夜叉作为昼夜十二时之护法神，以头上的十二冠作为标志。Frédéric, Louis, Flammarion Iconographic Guides: Buddhism, Paris, 1995, p. 309, notes 142-144.

[50]这十二夜叉分别是宫毗罗（Khumbīra），黄色身相，持金刚；伐折罗（Vajra），白色身相，持箭；迷企罗（Mihira），黄色身相，持金刚；安底罗（Andīra），绿色身相，持拂子；额你罗（Anila），红色身相，持三叉戟或箭；珊底罗（Sāṇḍilya），灰色身相，持箭或海螺；因达罗（Indra），红色身相，持天杖；波夷罗（Pajra），红色身相，持弓箭；摩虎罗（Mahôraga），白色身相，持斧；真达罗（Sindūra），黄色身相，持绳索；招杜罗（Catura），蓝色身相，持箭；毗羯罗（Vikarala），红色身相，持三头金刚杵。Frédéric, Louis, Flammarion Iconographic Guides Buddhism, Paris, 1995, p.114-115.但《药师观行仪轨》所载十二夜叉身色与持物与以上根本不同，附表如下：

夜叉	本师	时辰	身色	面相	头冠	右手	左手
毗羯罗	释迦牟尼	子	青色	怒	鼠	下垂持三钴	扯右手衣袖
招杜罗	金刚手	丑	赤	怒	牛	把横剑	开掌执剑首
真达罗	普贤	寅	不详	怒／静	虎	宝珠	杖
摩虎罗	药师	卯	青	怒	兔	作拳当腰	斧
波夷罗	文殊	辰	白	怒	龙	屈臂、作圈携矢	弓
因达罗	地藏	巳	赤	怒	蛇	屈肘开掌	三叉戟
珊底罗	虚空藏	午	赤	怒	马	三叉戟	海螺
额你罗	摩利支天	未	白	怒	羊	箭羽	矢根
安底罗	观音	申	赤	怒	猴	屈肘于胸	掌上宝珠
迷企罗	阿弥陀	酉	赤	怒	鸡	杖	作拳于小腹
伐折罗	大势至	戌	青	怒	狗	剑	作拳于小腹
宫毗罗	弥勒	亥	赤	怒	猪	大刀于头顶	开掌当腰

像特征，是我们现在见到的最早也是最完整的十二夜叉造像，与汉文经典《药师观行仪轨》所记十二夜叉以十二属相动物为头冠或坐骑的造像不同，与《大正藏》收录的三种十二夜叉图像也没有可比之处（图版20）。这些不见于同时期西藏唐卡、纯粹印度风格的图像的出现表明此幅唐卡不会是入元以后的作品。米兰图录列昂诺夫撰写的说明没有关注这些极为重要的图像，笔者据其持物和身色，初步断定底行红色身相持绳索者为真达罗（Sindūra），其右第二位持箭者为额你罗（Anila），第三位为摩虎罗（Mahoraga）。



图版20　药师佛十二神将之六（《大正藏》）

这幅唐卡最引人注目的地方是画面左右两角描绘的僧人上师图像。两位上师和此画中除主尊以外所有的坐像一样，都有焰肩背光，坐于软垫之上，左下角的上师穿长袖褐色外套、白色内袍和带有团花图案的黄色披风，戴着类似中亚穆斯林缠头的黄色翘檐帽子，帽子两侧有尖角垂带。这种样式的帽子在黑水城的其他作品中也可以见到，如艾尔米塔什博物馆编号X2354的汉式风



图版19 药师佛（局部）

格唐卡《观音图》下方的人物头饰。我发现这种帽子可能是噶玛噶举黑帽的早期样式，最早为达布噶举所用。[52]这位上师面色较黑，生有蓝灰色的胡须，可能是来自印度或克什米尔的上师，也可能就是与都松庆巴大致同时代的贡布巴。他是都松庆巴的上师，但不是黑帽系的创始人，所以上师没有带黑帽。他的名号为达布拉吉，达布为地名，拉吉，藏文作 Lha rje，意为“神医”，是吐蕃时期赞普赤松德赞赐给医生的称号，所以达布拉吉造像往往绘药草于像前。考虑到帽子的形状和绘画的内容（药师佛），画面出现的人物与主尊都有密切的联系，主尊上方深蓝色背景的药草画面所有的环绕人物背光的空间都绘有红白花蕾相间的枝桠，或许说明了药师佛的身份，也形成了这幅唐卡的突出特点。因此，笔者确认左侧下角上师为达布噶举上师达布拉吉。

这位上师身后站立的人，身穿黑色的宽袖黑袍的西夏地方的汉式风格的服装，腰间系着褐色腰带，双手合十祈祷。人物用墨线勾勒黑胡须和黑色直发。人像画面磨损严重，上半部分和下半部分都磨掉了。从黑水城的其他作品和敦煌石窟所见西夏供养人图像分析，此幅人像显然也是西夏贵族供养人，或许就是这幅唐卡的施主。这位西夏供养人的出现确切地表明此画为西夏时期作品。右角的上师穿短袖橙红色背心，褐色百衲衣袈裟有黄色线缝边，外披一件黄色的带有圆形团花的披风。这种披风样式在12世纪前后的上师人物画中经常可以见到。上师的造像可见早期西藏和西夏艺术的肖像画写实技能。上唇的髭须和黑色的稀疏的连鬓须突出了突起的颧骨，使得人物具有一种内在的张力和爆发力，着意刻画的眼神和置于胸前作法印的双手都造成静止坐像人物的动感，这与黑水城和宏佛塔所见上师造像着意追求的宁静致远的意趣截然不同。上师所戴黄色镶边的黑帽，帽子前方缀有一黄色菱形，上绘十字交杵金刚。这是黑帽系噶玛巴即噶玛噶举派的帽子。画面中描绘的上师极有可能是第一世噶玛巴都松庆巴（dus gsum mkhyen pa，1110～1193年），或者是都松庆巴的弟子。如果画面左侧人物是达布拉吉，与此对应的人物应该是都松庆巴。虽然达布拉吉是都松庆巴的上师，而且也曾出家，但在噶举派的传承中，玛尔巴、米拉日巴和达布拉吉往往被视作在家人，故将

[52]例如《噶玛巴：西藏的黑帽喇嘛》（Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet）一书第21页插图所收米拉日巴的大弟子贡布巴（即达布拉吉 Dvag po Lha rje，1079～1153年）像，戴的就是这种帽子。

[53]刘立千先生译本：《土观宗教源流》，民族出版社，2000年，第64页：“虽然传说都松庆巴曾戴黑帽，后遂称为黑帽派。然而实际是在噶玛拔希时才受元帝赐与职官的黑帽，从此以后，历代转世大德始有黑帽系之称。犹如现在皇帝辅臣的品级高下，均以帽顶来表示区别，这种做法始于大清统治者的新制度。然元明统治之时，是用帽型来表示尊卑等级的。当时凡封为帝师的皆赐金缘黑帽。由于这样的制度，所以明永乐皇帝时，亦曾以这类帽子赐与降钦却吉等人。至于说噶玛巴的染黑帽，起自都松庆巴时有十万俱胝空行母用头发编结为冠而供养给他的。很多这些赞扬之辞，可见都是出于虚构。”（dus gsum mkhyen pas dbu zhva nag po gsol bas zhva nag can du grags zer yang/ karma pakish la hor rgyal pos las kavi zhav nag po zhig phul bas de phyin gyi skye brgyud rnams la zhav nag can du grags par nges so// deng sang rgyal povi blon oo rnams kyi las tshan che chung

都松庆巴置于右尊地位。

我们现在应该考虑的问题是，噶玛噶举派被称为黑帽系(zhva nag pa)，一般认为是第二世噶玛巴噶玛拔希于1256年赴宪宗蒙哥汗庭帐时，传说蒙哥汗曾赐给噶玛拔希一顶金边黑色僧帽及一颗金印，从此以后噶玛拔希的噶玛噶举派活佛系统被称为黑帽系。[53]假如此说属实，画面戴黑帽的人物就是噶玛拔希，绘画的时间肯定是在1256年以后，甚至是入元以后，作品本身就是元代绘画而非西夏作品。然而，我们也不能设想噶玛噶举以前没有僧帽，只是在接受了元帝的僧帽之后其僧人才开始著僧帽，并以此帽作为该派的名称，以黑帽作为噶玛噶举成为一个佛教宗派的标志。噶玛噶举由于该派所修那若六法等密乘瑜伽法术等与西藏本身的民间宗教和巫术有一定的相似之处，笔者分析其黑帽的渊源即在于此。藏文“黑帽”(zhva-nag)或“戴黑帽者”(zhva-nag-pa)的本义是“巫师”或“戴黑帽跳神者”，本教即被称为“黑教”，本教巫师被称为“戴黑帽者”。无此缘由，元朝皇帝决不会赐黑帽与之，因为藏人和蒙古人信仰中，尚白，黑色代表罪恶。[54]事实上，现在见到的时代较早的藏文文献都没有提及蒙古皇帝赐噶玛拔希黑帽的史实，如《红史》和《贤者喜筵》。《贤者喜筵》认定噶玛噶举戴黑帽的传统始于都松庆巴，在提及黑帽起源时写道：“当其(都松庆巴)剃发之际，智慧空行母及无上密乘本尊泗鲁迦之诸神为其系上由空行母头发制作的黑帽冠冕，为其能聚集一切诸佛之事业，遂向其献名噶玛巴，因见到这种情况，故以后(都松庆巴及其派系)即执黑帽。”[55]

药师佛唐卡出现的黑帽僧人像，为这幅作品乃至整个黑水城唐卡的断代都带来了难题。如果戴此黑帽者为噶玛拔希，作品年代就在1256年以后，此时距蒙古人1226年攻陷黑水城已经三十年。然而，出土唐卡的“辉煌舍利塔”无疑是在黑水城陷落之前封闭的西夏塔。所以，将药师佛唐卡作为1256年以后的作品就会出现难以解决的年代矛盾。问题的症结就出在我们囿于一种约定俗成的说法，即蒙哥汗在和林赐噶玛拔希黑帽，然而，早期的藏文文献并没有提到这一史实，如上所述。从帽子的形制考察，蒙古人并没有噶玛噶举黑帽式样的帽子，西藏和蒙古的风俗都尚白。

zhvavi tog gi khyad par gyis byed pa vdi chen po ching gi srid skyong bavi lugs srol gsar ba yin gyi hor dang rgyavi rgyal srid kyi dus su zhvavi dbyibs kyis vbyed bas/ rgyal povi di shri bkur ba rnams la zhva nag gser mdongs can vbul bavi srol yod pavi dbang gis yung lo rgyal pos kyang byams chen chos rje sogs la dbu zhva de lta bu phul snang/ de na karma ba chos zhva nag po vdi dus gsum mkhyen pa la mkhav vgro ma bye ba vbum gyi dbu skra las byas nas phul ba yin zer ba sogs che brjod mang po sgrogs pa ni sgro btags kyi gtam du dogs so// p.116-117。《藏汉大辞典》就采用这种说法(上册第10页)。

[54]如nag-chen，“罪大恶极”；nag-can，“罪犯”。

[55]黄颢：《<贤者喜筵>译注一》，载《西藏民族学院学报》1986年第2期，第28页；民族出版社1986年藏文本，第860页(gtsug phud dor bavi tshe ye shes kyi dav ki ma dang vkhor lo sdom pavi lha tshogs kyis mkhav vgrovi dbu skra las byas pavi zhav nag gi cod pan bcings te sangs rgyas thams cad kyi vphrin las gcig bsdus su mdzad pavi phyir karma pa zhes mtshan gsol bar gzigs pas phyis dbu zhav nag po bsnabs)。仁钦白桑著《楚布寺志》介绍黑帽源流时也是采用以上说法(rin-chen dpal-bzang//mtshur phu dgon gyi dkar chag kun gsal me long zhes bya ba bzhugs so/ mi-rigs dpe-skrung-khang, 1995, p.239-140)。





图版 21　西夏王的官帽（《丝路上消失的王国》第 85 页插图）

笔者分析了黑水城汉地风格的绘画，发现所谓噶玛噶举的黑帽实际上是西夏王室的官帽的变化形式。图版 21《西夏王像》中黑色的帽子，帽子两侧有直角折起，边缘用金线镶嵌；帽子正前方两侧帽翼相对处有近乎菱形的花卉图案，与《药师佛》唐卡中僧人所戴黑帽的正面交杵金刚图完全相同。艾尔米塔什博物馆编号 X2531 的《官吏与仆从》则是这种帽子的另一种形式：帽子直角两翼底部相连，中央花卉图案与帽顶花卉图案连为一体。可见这

种帽子的形制并不完全相同。西夏官帽与噶玛噶举黑帽的相同使我们有理由断定噶玛噶举的黑帽实际上源自西夏而不是蒙古王室，笔者认为可能是西夏王仁宗仁孝授予噶玛噶举僧人，如都松庆巴弟子藏巴敦库瓦等人黑帽，西夏画师为记其事，在《药师佛》唐卡下方绘制此上师像。这幅噶玛噶举上师像是现今见到的最早的噶玛噶举僧人戴黑帽像。藏文文献语焉不详，可能有如下原因：(1) 西夏自仁孝以后逐渐衰落，数十年后为蒙古所灭；蒙古人久攻西夏，损兵折将，迁怒于西夏人，与蒙古人打交道的噶玛噶举僧人，如噶玛拔希等，自然不能承认是从西夏人那里得到了黑帽，后代文献只能托是蒙哥汗赐噶玛拔希黑帽，而早期噶举派僧人撰写的史志，对黑帽来源一事只能以神话处理，但强调是在都松庆巴时代就已经有了黑帽。然而，后世噶玛噶举的上师绘画，一世噶玛巴并不戴黑帽，可以证明西夏王室只是给都松庆巴的弟子藏巴敦库瓦等人馈赠了帽子。(2) 蒙古灭西夏后，将在西夏王室掠取的物品作为礼品赏赐给藏传佛教的高僧，不排除蒙哥汗赐噶玛拔希西夏金边黑帽的可能性。(3) 最重要的一点是蒙古人几乎完全采纳了西夏王室应对藏传佛教的整个制度，帝师制度本身就是来源于西夏，西夏颁赠黑帽于帝师或大德僧人的制度亦在继承之列。

海瑟认为著黑帽喇嘛像是噶玛拔希，邓如萍教授虽然也发现确认为噶玛拔希之后有一些断代的矛盾，但也倾向于噶玛拔希，[56] 但她用来判定此像与噶玛拔希黑帽相似的例证是创作于14世纪初叶的作品。[57]上述学者同时都有如下共识：黑水城唐卡是西夏绘画，其中的精美作品是西夏王室订制的，它们不是蒙元的作品；而文献记载蒙古人并没有和西夏的王室有任何关系，噶玛拔希最初是和蒙古人打交道。假如我们确认此幅图像是噶玛拔希，那么与之风格相近、科兹洛夫“辉煌的大塔”所出其他绘画几乎都是蒙古人攻破黑水城以后的作品，但塔中的具有纪年的夏汉文文献和版画，以及黑水城附近和银川等地的西夏古塔又确凿证明塔中文献是城市陷落以前装藏的。

图版22[58]的药师佛唐卡与图版19的药师佛唐卡在构图方式上截然不同，反映出强烈的地方色彩：胁侍图像在整个画面中所占

[56]2000年7月莱顿大学第9届国际藏学会期间与作者的研讨及邓如萍教授Portraiture and Patronage in Tangut Budchism 12th-13th Century的论文，即出。

[57]Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., World of Transformations: Wisdom and Compassion: Tibetan Art of Wisdom and Compassion, 1999, Tibet House, 1999, p.76, fig 1.

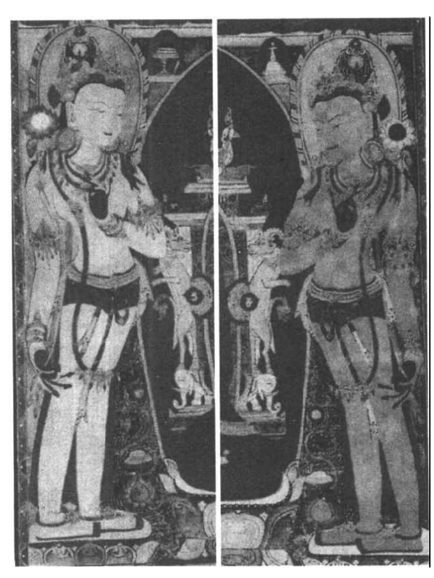
[58]这幅唐卡的尺幅为一百二十一厘米×八十二厘米，绘于棉布之上，艾尔米塔什博物馆编号X2335，现有的论述此画的文献只有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》(图版15，第29页) 以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版8及其解说。



图版22　药师佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2335）



的比例比纯粹的西藏唐卡胁侍图像所占的比例要大得多。作品采用了藏传佛教绘画的对称性构图原则，除了倒数第二行画面左侧的第四位僧人像外，几乎完全对称地进行描绘。唐卡中药师佛的胁侍随从有三十一位，比图版19的三十九位少八位。药师佛的身色为蓝色，穿金色镶边的朱砂红色袈裟，结跏趺座，右手下垂作施与印，红色掌心有诃子，左手持盛药草之黑钵置于双脚



图版22 药师佛（局部）

汇合处；此外还绘有发髻、短黑卷曲的头发和眉间白毫等佛之身相。莲座背龛有立于大象之上的背靠背山羊和印度波罗样式珠宝嵌饰的宫殿，背光处卷草纹饰底色改为红色从而与蓝色的药师佛身色形成对比色。引人注意的是药师佛的胁侍菩萨的位置与图版19不同：主尊右侧为月光菩萨，左侧是日光菩萨。据说两位菩萨一位在夜晚体恤凡夫俗子，一位在白天关注众生有情，两位菩萨与药师佛往往合称药师三尊。以绘画形式表现两位菩萨时，日光菩萨的准确身色是橙色或粉红色，月光菩萨为白色。两位菩萨所作的手印很不确定，经常是两位菩萨相对称的无畏印和施与印。此幅唐卡中右侧为白色的月光菩萨，左手所作手印似为转轮印，右手持红瓣月莲花茎；左侧为粉红色的日光菩萨，右手所作手印与月光菩萨左手手印相同，左手持白瓣日莲花茎。然而，两位菩萨前方所绘的台几、经书和佛塔的位置没有掉换，日光菩萨上方的经书在此幅作品中与月光菩萨相对，月光菩萨上方的佛塔在此幅作品中与日光菩萨相对。西藏绘画的左右阴阳观念为阳右阴左，两位菩萨的位置掉换，笔者估计是画工疏忽所致。

顶上一排是七位药师佛的化身，皆穿红色袈裟，结跏趺座，每位化身佛结有不同的手印，有焰肩、白色的头光和石绿色绘有卷





图版 22 药师佛（局部）

草纹的身光。唐卡下方第一排的神灵，画面右侧第二位粉红身色、持蛇的神灵，根据图版19所绘四大天王的造像传统，我们可以确认为红色身相的西方广目天王；画面左侧第二位身色白色，持琵琶的神灵可以确定为白色身相的东方护国天王；左侧第一位蓝色神灵，持矛旗，可能是多闻天王；右侧第一位神灵，持物不甚清楚，可能是增长天王；画面右侧第三位是白色身形的四面梵天；与之对应的左侧第三位红色身相的神灵可能是因陀罗。此行中其他三位是八大菩萨中的三位，但为什么如此描绘而不绘出全部的八大菩萨，原因不得而知。这幅唐卡中最显得突兀的是画面左侧第四位的僧人像，他的出现打乱了整个唐卡精心架构的对称性，而且僧人图像的描绘方式不似喇嘛装，更像普通比丘，与图版19倒数第三行的两位比丘像应有某种关系，或许是佛教医学初传时期的贤哲或上师，因为在黑水城的出土的所有药师佛唐卡中都绘有此比丘像。最下面的一排为十二夜叉，几位夜叉的图像与持物已不能辨识。



图版 22 药师佛（局部）

[59]大正藏藏文版《大藏经》第143卷《医方明工巧明部》第三部分收有早期译入的造像经典，分别是no.5804《十柞量度经》（sangs-rgyas-kyi-skuvi-gzugs-brnyan-gyi-mtshan-nyid）；no.5805《正觉佛所说身影像量释》（rdzogs-pavi-sangs-rgyas-kyi-gsung-bavi-sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-rnam-rgrel）；no.5806《画相》或称《绘画量度经》（ri-movi-mtshan-nyi）和no.5807《身影像量相》（sku-gzugs-kyi-tshad-kyi-mtshan-nyid），称为三经一疏。以上经典分别见于《大正藏》第143卷，第228～229、229～230、230～235和235～238页。其中由扎巴坚赞和达磨多罗翻译的《佛说造像量度经疏》（即no.5805）由大清内阁掌管番蒙诸文西番学总管仪宾工布查布（1690～1750年）转译成汉文。

[60]参看 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990，图版13、15、16。这些金刚座释迦牟尼佛勾画出自9至12世纪此类图像的造像特征。

[61]Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th Centuries) and Its International Legacy: Leaves from the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990，图版61和62。

黑水城以金刚座释迦牟尼佛为代表的佛像在造像风格上有突出的特点：人物身体各个部分的比例比《造像量度经》[59]要求的尺寸明显缩小，头部较大，五官极为集中，由于眼神向下身体前倾的缘故，发髻至额头的距离显得很长，使得佛陀呈少年相。人物的脖颈非常之短，臂膀的胸廓异常壮硕而腰肢不显，四肢较短，这些造像特征笔者称之为黑水城佛陀特征。他与11至12世纪前后出现的波罗时期的金刚座释迦牟尼佛虽然在构图上大致相同，但佛陀本身的造型却大异其趣，波罗时期造像人物比例合度，颈项四肢匀称。[60]与黑水城造像特征相似的是受到印度波罗艺术影响的缅甸蒲甘（Pagan）时期（10～13世纪）造像中出现的短颈佛如图版23，[61]但这些蒲甘作品是雕塑，创作的年代大约是在12至13世纪，[62]与黑水城唐卡的创作年代大致相同。我们在云南大理崇圣寺千寻塔所出大日如来金质佛像中也能看到这种四肢粗短的短颈佛。[63]笔者以为黑水城佛陀的特征是藏传佛教造像地方化的结果，在西藏绘画中，并没有出现短颈佛造像的时期。值得注意的是，我们在贺兰县宏佛塔塔基发现了黑水城佛陀样式的擦擦；[64]青铜峡一百零八塔出土的砖雕中有数件与黑水城唐卡作触地印释迦牟尼佛造型特征完全一致的青砖浮雕像，其中最为完美的是085号塔所出释迦牟尼像，此外尚有001、017诸塔所出释迦牟尼像。[65]最近，在西夏拜寺口双塔遗址也发现了众多的藏传佛教造像风格的擦擦，其中的释迦牟尼佛造像具有典型的黑水城佛陀特征（图版24）。[66]这些擦擦与斯坦因在黑水城所获的脱模泥塑（图版25）[67]的造像风格完全相同，同属11至12世纪的作品。然而，这些擦擦代表的图像风格似乎并非完全来自于卫藏，而是与丝路西域一线佛教图像的传播有关，因为在敦煌所见的擦擦，有些与黑水城和西夏佛塔出土的擦擦完全相似，说明敦煌也有此类擦擦。[68]西夏人在绘制藏传风格的唐卡时，将擦擦图像具有的佛陀造像特征融入其中，从而使得黑水城唐卡的佛像呈现独特的风貌。

武威新华乡缠山村亥母洞出土的五佛冠残件（图版26）是近年出土的优秀的西夏藏传绘画作品之一。[69]左侧蓝色身形者为东方阿閦佛，作触地印（bhūmisparśa）；右侧黄色身形者为南方宝生佛，作慈悲印。作品色泽艳丽，保留了卫藏绘画的特征。然而，主

[62]藏族学者很早就注意到了东印度艺术在缅甸蒲甘的存在，参看多罗那它著、张建木先生译：《印度佛教史》，第271页："（印度）上述的这些流派现在在印度已经不大有了，只在补甘和南印度一带现在还盛行兴建佛像，不过这些工艺传统以前在西藏显然没有出现过。"

[63]李昆声：《云南艺术史》书前附录图版。

[64]《西夏佛塔》图版105。

[65]参看宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽等编：《西夏佛塔》，第266～269页，图版192、193、194、195和197。

[66]这件描绘释迦牟尼佛（未来佛）的擦擦图片系宁夏文物考古研究所孙昌盛同志提供，在此表示衷心的感谢。

[67]Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London, 1990，图版161。

[68]例如上海古籍出版社《俄藏敦煌艺术品》第1卷图版28.1的禅定印释迦牟尼佛与西夏陵和黑水城出土的此类擦擦几乎完全一样。

[69]李永良主编：《河陇文化》图版341，图版没有确认身份。



图版 23　蒲甘短颈佛（《菩提树叶》图版 61）

图版 24　擦擦（西夏拜寺口双塔出土，谢继胜摄影）

图版 25　擦擦（怀特《敦煌千佛洞》图版 161）

尊背龛样式却有包括西夏绘画在内的中亚绘画焰肩佛特征，这种近乎圆形的头光和背龛，两侧张开的焰肩及下方的须弥座在11至13世纪的卫藏唐卡中极为罕见，但在黑水城雕版印画作品却非常普遍，例如本书第三章第四节提到的西夏刊说法图雕版印画（图版132）。榆林窟第3窟尊胜佛母坛城主尊像背龛样式与此完全相同。拜寺口西塔《上师像》主尊左右两侧出现的菩萨图像，画法与五佛冠残片基本相同。可见西夏藏传图像逐渐形成了自己的传承。



图版26　五佛冠残件（《河陇文化》图版341）

第二节 黑水城唐卡中的菩萨与佛母图像考

黑水城出土的唐卡中出现的单幅菩萨像主要是观音及其化身莲花手菩萨，八幅唐卡以三种不同的造像形式描绘观音。文殊菩萨像，艾尔米塔什博物馆现在公布的只有一幅。佛母像所见最多的是佛顶尊胜，包括佛顶尊胜坛城画共三幅，另有白伞盖佛母和作明佛母各一幅，还有一幅著名的缂丝绿度母唐卡。黑水城出土雕版印画中尚存一些佛母图像，如佛顶尊胜、大孔雀佛母、般若佛母等等。

一、观音与莲花手菩萨

观音信仰在西夏时期非常盛行，现存的西夏绘画有很多作品都是描绘观音的，不过都是遵奉汉地造像传统、由晚唐五代宋而来的水月观音。这些观音造像庄重大方、潇洒俊逸、和蔼慈祥，比前期的水月观音造像更加优美、成熟。然而，作为西夏藏传风格的唐卡描绘的观音则完全与之不同，遵奉了卫藏的绘画传统，由于藏传绘画的观音与汉地绘画的观音在造像特征方面存在着巨大的差异，在阿弥陀佛像中看到的汉藏风格的杂糅现象在观音造像中没有出现。

图版27[1]为十一面观音唐卡。

十一面观音梵语专名为Ekōdaśamukha，藏语作vphags pa spyan ras gzigs，即“尊胜观世音”，为观音密教身相之一。十

[1]这幅作品艾尔米塔什博物馆编号为X2355，尺幅一百三十二厘米×九十四厘米，画布为棉布，断代在12世纪。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》；贝桂思等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：佛教喇嘛教艺术》巴黎，1977，图版25；莱因和瑟曼编辑《智慧与慈悲：西藏神圣艺术展览图录》1991，图版128；比奥特罗夫斯基编《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版12。后两种图版说明皆由萨莫宇克所撰。

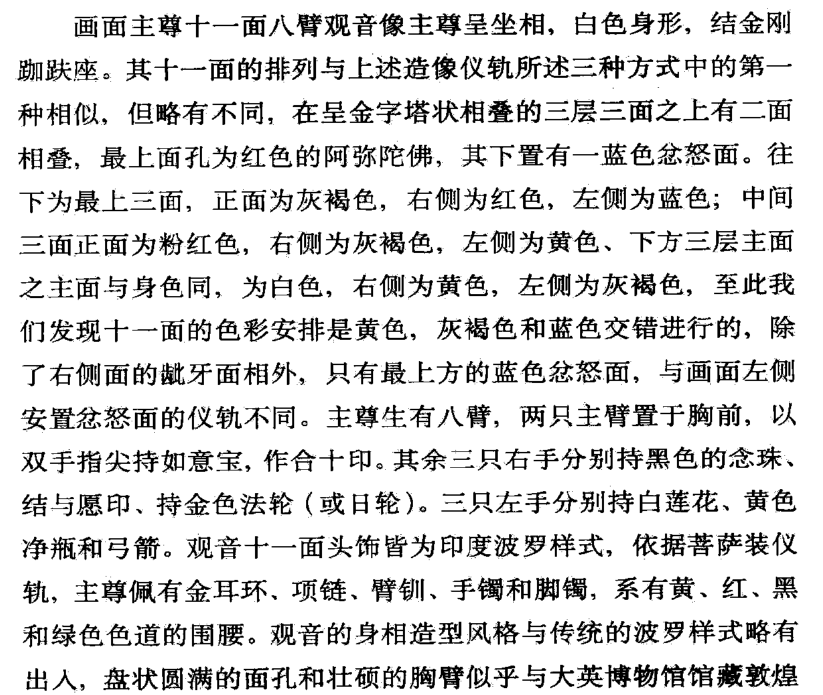




一面观音的起源有多种说法，但结尾大多是观世音下界至地狱，救度受苦受难的众生有情于水深火热之中，导引他们进入阿弥陀佛的西天净土。按照造像仪轨，此种身形的观音可以分为三种主要类型：（1）由三层三面外加后方一面和顶上一面相叠构成十一面；（2）由五面一层、四面一层和一面一层相叠外加头饰前方图像构成十一面；（3）在头冠周围安置十面环绕主面构成十一面（此种结构极为罕见）。其中位于正面的平和静相的三面代表三种隐匿的宝藏，左边的忿怒相三面代表三守护，右侧的突出牙齿的静相三面代表三护法，头顶最上方一面或头饰前方的图像代表阿弥陀佛。当观音头后安置一笑面时，此面代表业力，整个十一面三层的安排象征三界。十一面观音的头光或身光两侧经常出现五日轮和一如意宝，象征观音的十一种变化身形。十一面观音呈八臂身相时，据印度造像学原始文献，应为莲花（Padmannar-ttesvara）的八臂身相，但此时身色为红色，具人形，拥妃，坐于八瓣莲花之上，眷属有度母、金刚忿怒佛母（Bhṛikuṭī）等。假如为十八臂身相，就只有四位伴神，其中有马头金刚。[2]



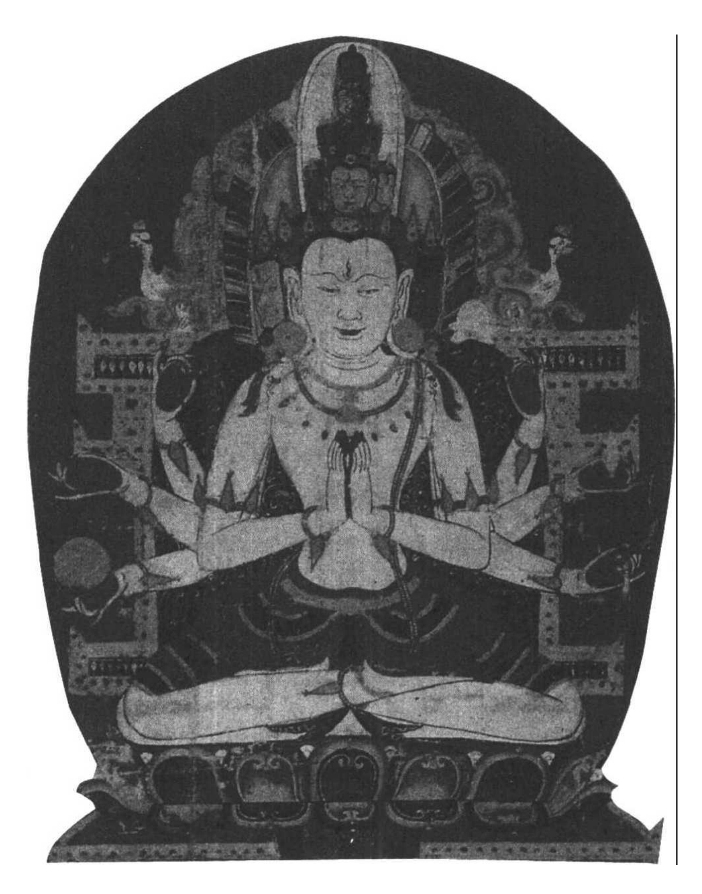
图版27　十一面观音（艾尔米塔什博物馆　编号X2355）（大图见左页）



画面主尊十一面八臂观音像主尊呈坐相，白色身形，结金刚跏趺座。其十一面的排列与上述造像仪轨所述三种方式中的第一种相似，但略有不同，在呈金字塔状相叠的三层三面之上有二面相叠，最上面孔为红色的阿弥陀佛，其下置有一蓝色忿怒面。往下为最上三面，正面为灰褐色，右侧为红色，左侧为蓝色；中间三面正面为粉红色，右侧为灰褐色，左侧为黄色、下方三层主面之主面与身色同，为白色，右侧为黄色，左侧为灰褐色，至此我们发现十一面的色彩安排是黄色，灰褐色和蓝色交错进行的，除了右侧面的龇牙面相外，只有最上方的蓝色忿怒面，与画面左侧安置忿怒面的仪轨不同。主尊生有八臂，两只主臂置于胸前，以双手指尖持如意宝，作合十印。其余三只右手分别持黑色的念珠、结与愿印、持金色法轮（或日轮）。三只左手分别持白莲花、黄色净瓶和弓箭。观音十一面头饰皆为印度波罗样式，依据菩萨装仪轨，主尊佩有金耳环、项链、臂钏、手镯和脚镯，系有黄、红、黑和绿色色道的围腰。观音的身相造型风格与传统的波罗样式略有出入，盘状圆满的面孔和壮硕的胸臂似乎与大英博物馆馆藏敦煌

[2]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconograph—Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals, p.133–136, Calcutta, 1968 以及 Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, p.6–70, Dover, New York, 1968.





图版27 十一面观音（局部）

绢画《莲花手菩萨》以及榆林第25窟大日如来造像体现的艺术传承有一定联系。[3]观音头光为双头光样式，下方主三面的粉红色头光和上方诸面的白色椭圆形头光，外圈有平行五彩色道构成具有中亚风格的外射光焰。拱顶两侧鸟禽图像为顶羽金色，头部有黑色斑的白色鸟（孔雀或金鹅？），其旋上的金色尾羽为头光的装饰。背龛为石绿底色，用黑色勾勒卷草纹，背龛旁柱两侧没有波罗样式常见的狮羊和白色帷幔，莲座样式为五彩对卷涡轮纹。此幅唐卡描绘最为出色，也最具黑水城地方色彩的人物是观音红色背光左右上角描绘的作安慰印的从弟阿难和大迦叶。两位僧人袈裟的用笔方式，甚至包括笔触都与黑水城《金刚亥母唐卡》下方的僧人图像描绘衣褶的方式相同，与传统的西藏唐卡描绘袈裟的

[3]《莲花手菩萨》断代为9世纪，画面有藏文题记。大英博物馆编号OA1919·1－1·0101。关于这一艺术传承的描述，可以参看 Heller, Amy. Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, p.86-103，载 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London，1997。



图版 27 十一面观音（局部）

格式是截然不同的，所以这幅作品一定是在黑水城或西夏本土绘制的。二僧图像也显示了当时高超的肖像写实水准，人像基本上用线造型，然后略施晕染以凸凹明暗关系。

唐卡最上方一行绘有五方如来，这种构图方式在黑水城作品中极为常见。画面左一为绿色身相的不空成就如来，左手作禅定印，右手作无畏印（abhaya）；左二为红色身相的阿弥陀如来，双手结禅定印；中央为黄色身相的大日如来，结法轮印；右二为白色身相的宝生如来，其手印应为右手作慈悲印，左手应持如意宝置于脚踵处，身色为黄色，但唐卡中这位如来右手作触地印，左手作禅定印。右一残损图像应为位于东方的蓝色身形的不动如来，右手手印不明，左手作禅定印。此处五如来的身相与传统造像学的仪轨略有出入。主尊两侧所绘四位神灵从持物可辨明为四大天



图版 27 十一面观音（局部）



王，画面右侧上方为白色身形的东方持国天王，双手持琵琶；下方为绿色身形的北方多闻天王，双手持旗；右侧上方为蓝色身形的增长天王，双手持剑；下方为红色身形的西方广目天王。唐卡最下方的四位神灵，画面右角红色神灵的金色发髻中生有马头，可以判定为马头金刚；马头金刚左侧为白伞盖佛母（sitātapatrā aparājita），但其所持伞盖为虎皮纹经幢；画面左角为绿度母，右手作慈悲印（vara），左手持盛开的莲花茎并作安慰印（或称思辨印，vitarkamudrā）；绿度母右侧为黄色身形的摩利支天，此种安排为藏传佛教造像中多见，其双手作安慰印，持拂子。萨莫宇克不知观音眷属神为什么将此四神联系在一起。笔者认为此种造像传统遵循的是印度造像学的早期传统，印度造像学文献中白色身形的观音为Khasarpaṇa，其胁侍神灵就有绿度母、善财（Sudhanakumāra）、金刚忿怒佛母（或称黄度母、颦眉度母，梵文作Bhṛkuṭī，藏文作khro gnyer can ma）和马头金刚。[4]应该引起我们注意的是，黑水城唐卡的一些构图方式和神灵的安排并不见于同一时期的西藏唐卡，他们似乎遵循着卫藏绘画的早期传统。

武威新华乡缠山村亥母洞亦出土一幅西夏时期的十一面观音立像绢质唐卡，构图方式与12世纪中叶的一幅卫藏十一面观音立像[5]大致相同，绘画手法为带有中原风格的工笔填色，整幅作品损毁严重，但两侧菩萨早期的波罗头饰清晰可见。[6]值得注意的是，藏传佛教造像的十一面观音像绝大部分是立相，坐相非常少见，而且都是早期作品，图版28是西藏阿里扎达托林寺出土、断代在12世纪前后的坐相十一面观音擦擦，可比较。



图版28　托林寺十一面观音
（《宝藏》图版）

图版29[7]的观音菩萨为唐卡残片，尺幅为二十七厘米×二十八点

[4]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Cognate Tantric Texts of Rituals, p.128–129, Calcutta, 1968.

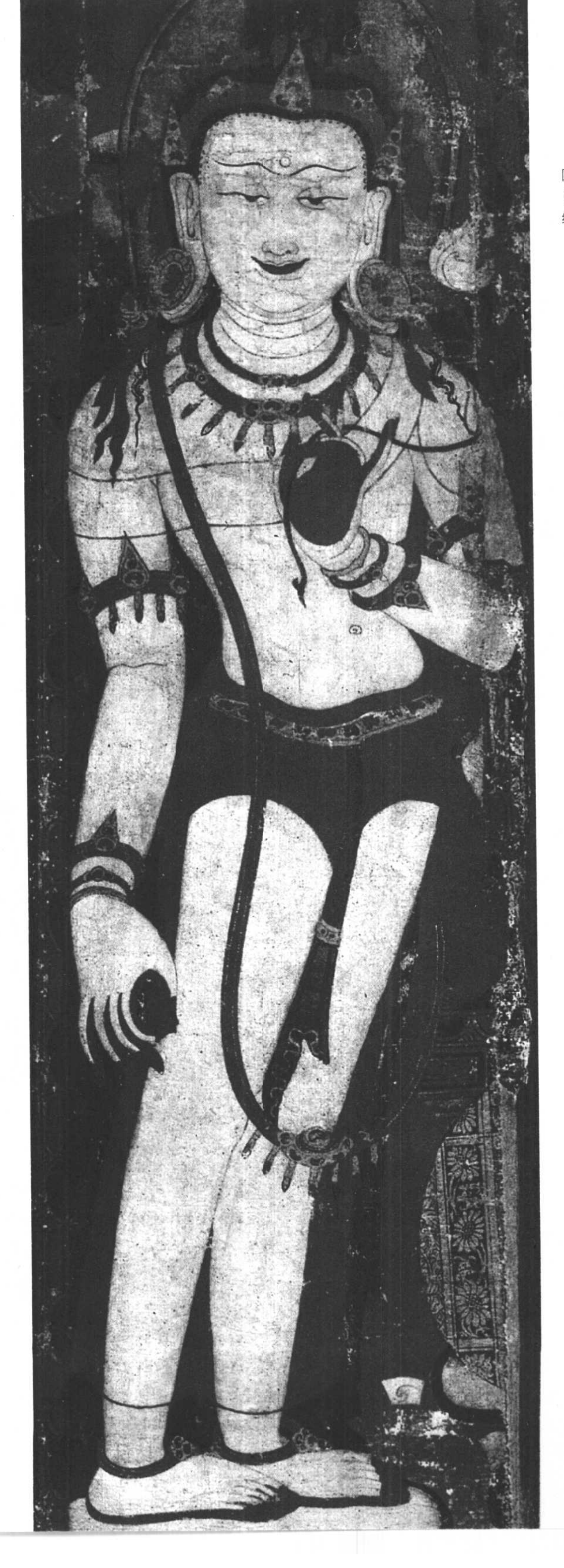
[5]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision, Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.12.

[6]图版见李永良主编：《河陇文化》，图版370。

[7]这幅唐卡在艾尔米塔什博物馆藏品编号X2452，尺幅为二十七厘米×二十八点八厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》1914，图版35；贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》巴黎，1977；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版13及其解说。

图版 29　观音（艾尔米塔什博物馆，编号 X2352）





图版 30　莲花手菩萨
(艾尔米塔什博物馆,
编号 X2353)

八厘米，以此推断，原作应该是一幅很大的唐卡。画面中的观音生有四手，据印度造像学文献，四臂观音是观音的密教身形之一，梵文名称为Saḍakṣari-Lokeśvara，藏文作vjig rten dbang phyug，即世自在观音，身色白色 ，作合十印（Añjali），象征标帜为念珠和莲花，胁侍神灵为右侧的持宝（Maṇidhara / nor bu vdzin）和左侧的大明佛母（Saḍakṣari Mahāvidyā / rig pa chen mo），右手持莲花，左手持念珠，主要的双手置于胸前作合十印。四臂观音的真言为六字大明咒，当观音与大明佛母出现在同一组绘画中时，称为世观音。此幅四臂观音造像是严格按照造像仪轨描绘的，作品最突出的特点为其色调的清丽温润和人物姿态的优雅和谐。观音的头饰从残存的部分判断，黑色部分类似扎唐寺壁画的高发髻，头饰、耳环、项链、臂钏和手镯等等皆以金色描绘，并佩有红色缨络，左肩搭有兽皮绶带。背龛较大，石绿底色，绘有卷草纹。

图版30[8]的莲花手菩萨是所有黑水城藏式风格唐卡中最为优秀的作品之一。原属一幅大唐卡的左侧边，我们所能看到的中央主尊大像遗存的部分只有残片左下方的一片莲花瓣和绘有金色串茎菊花（？）等图案的黑色衣服（黑地和红地？），衣服裹住了残存的跏趺座膝盖。这幅残片本身就是由几片残片贴补而成的，画面右上方贴了几片绘好的莲花，在画面左上方和中间的左边缘还贴有窄条绘布，似乎是先贴上修补的画布，然后再以相近的色彩加以重绘。这些贴补修缮的痕迹和磨损残破的品相都表明这件作品的年代非常古老，或许绘制于12世纪以前，是所有并脚胁侍菩萨样式中较早的图样。因为在所有黑水城的唐卡作品中，这位莲花手菩萨是惟一被绘成正面像的胁侍菩萨。菩萨的上半身朝向观众，双脚并向主尊一侧；身为白色，一头二手，所结手印不明，左手持一支白莲花茎。人物装饰华丽，发髻上饰有花朵，有项圈、耳环、手镯、脚镯、臂钏和长及过膝的璎珞，半透明的丝巾几乎水平穿过胸部，系于左肩，这种饰物在拉达克的绘画中可以看到相似的类型，但现在要找出完全相似的发式和头饰还比较困难，可能不是完全的印度波罗样式的，因为这幅作品体现的美学风格与其他的并脚胁侍菩萨唐卡截然不同，虽然菩萨的双脚并向主尊一

[8]艾尔米塔什博物馆藏品编号X2353，尺幅为七十六点五厘米×二十五厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料　西藏风格造像》1914，图版2，第18页；莱因和瑟曼编辑《智慧与慈悲：西藏神圣艺术展览图录》1991，图版21，第123页；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》 图版17及其解说。



侧，身体稍微的扭转也使得人物趋向主尊，但画面人物显然被夸张描绘的头部、浑圆的面庞、躯干和双臂掩盖了细弱的腿部造成的趋向感，特别是完全正面的头像描绘使得胁侍菩萨具有某种独立性。黑水城唐卡这幅惟一的正面胁侍菩萨像或许蕴涵了某种藏传绘画以外的西域因素。[9]大英博物馆馆藏吐蕃绢画《金刚手菩萨》是正面像，但双脚没有并向一侧。[10]所以这幅唐卡残片或许具有两个方面的意义，它可能代表着此类风格的作品的早期形式，将某种中亚的造像特征与卫藏波罗风格融和起来，或者说是典型的卫藏波罗风格在西夏绘画中产生的变异。特别是对波罗风格的人物造型比例进行了大的改变。此外，主尊残存的绘有金色串茎菊花的黑地服饰反映出明显的汉地风格。菩萨的头光原本所施应为石绿色，这是西夏早期绘画最为突出的用色特征，与黑水城上乐金刚坛城唐卡与宏佛塔所出唐卡主尊头光后的用色相似。

莲花手菩萨藏文写作phyag na padma，属于十一面观世音的人形变化形态之一。造像特征包括作慈悲印（vara），所持物为莲花和净瓶，辨识标帜是头冠上的阿弥陀佛。所以，按照印度的佛教造像学，莲花手菩萨属于明妃，称为白衣母菩萨（Pāṇḍarā），属于白衣（Pāṇḍaravāsinī）的禅定佛阿弥陀佛（Dhyāni Buddha Amitabha）统辖，身色为红色，象征物为莲花。[11]作为观音变化身形的莲花手菩萨，身色为白色（尼泊尔造像为红色），结论辩印（vitarka）和慈悲印，象征物为莲花和甘露（净）瓶，辨识标帜为头冠上的阿弥陀佛。据说莲花手菩萨依照阿弥陀佛的旨意创造众生有情。通过本尊阿弥陀佛的中介，莲花手菩萨也获得了创造神变力，他手中的莲花就是这种力量的象征。人们还认为莲花手菩萨缔造了现世（第四世），并且为了创造制出梵天，为了留存制出毗湿奴（Vishnu），为了毁灭制出大湿婆天（Maheśa/Śiva）。在乔答摩佛圆寂以后，人们相信莲花手菩萨承担了宏传佛法的重任，直到世间手（Visvapāṇī）创造出来世（第五世）。或许正是因为这个原因，莲花手菩萨信仰在西藏极为流行。据说莲花手菩萨还是龙族喜爱的神灵。他经常被描绘成修长优雅的年轻男子造像。作为禅定菩萨（Dhyāni Bodhisttva），莲花手的着装像印度的王子，佩有许多的装饰。头发在五叶冠之后绘成僧帽状发髻

[9]让胁侍人物正面是6世纪以来于阗画派遵奉的特征。如马里奥布萨格里所说："（于阗画派）对人物形体的处理极为有趣，其主要特点是偏爱让人物处于正面视中，脸是圆的，近似圆盘型。""（这种画派）是一种平面的，几乎近似与二维的图案。"Mario Eussagli, Central Asian Painting, From Afghanistan to Sinkiang, 1979, Switerland, p.53–67, The School of Khotan.

[10]Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London, 1990, pl.36.

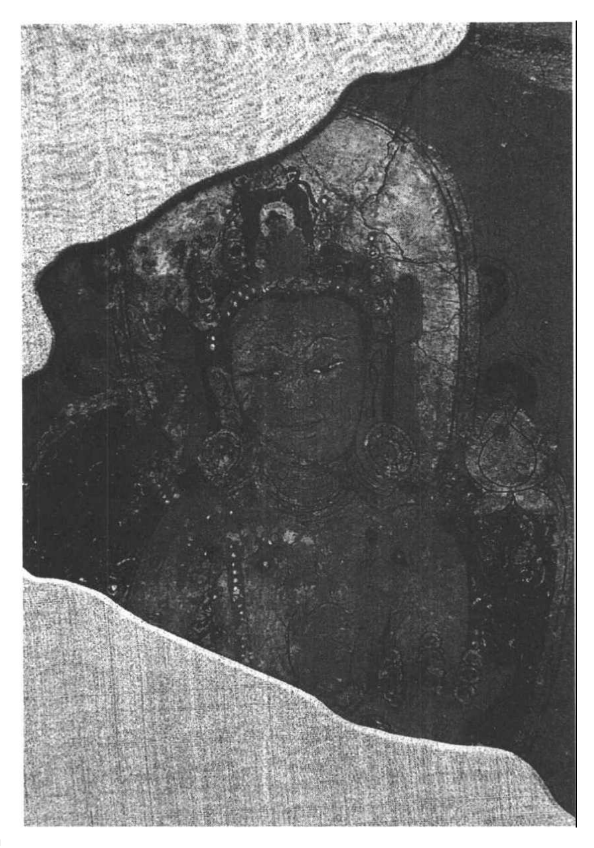
[11]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968, p.49–51.

(ushṇīsha)，发髻之上绘有莲花手菩萨的确认标记，一尊很小的阿弥陀佛像，但在绘画作品中经常不绘五叶头冠。在莲花手菩萨的最早期造像形式中，莲花手菩萨仅仅持有他名称中指明的莲花，在后期的造像中才逐渐出现了净瓶。根据莲花手菩萨的咒语 Om，maṇi pa-dme，hum！莲花手菩萨应该持有珠



图版 30 莲花手菩萨（局部）

宝，但莲花手菩萨持珠宝的造像在藏传佛教造像中极为罕见，与此同时，在汉传佛教和日本佛教造像中，如意宝（cintāmaṇī）经常表现为观音的密教身形所持的附属的象征物。此外，莲花手菩萨经常被描绘为立像，双手结论辩印和慈悲印，作慈悲印的左手持莲茎或净瓶。在八大菩萨造像中表现的莲花手持插在净瓶内的双枝莲花茎和观音的象征念珠。假如净瓶有物支撑，就像佛教仪轨中使用的甘露瓶。假如手持净瓶，往往持于净瓶颈部，印度式样为圆形，犍陀罗式样时为椭圆形或尖顶形状。莲花手菩萨有时在左肩上覆有羚羊皮，在这种身形时，如果他的头冠上的阿弥陀佛小图像没有出现而且手持净瓶，此时的莲花手菩萨就像标帜也是甘露瓶(kalaśa)的弥勒菩萨。莲花手有时是定光佛(Dīpaṅkara Buddha)的胁侍菩萨，但他自己也有四位胁侍 。在此情形下，绿度母总是在他的右边；胁侍还有般若佛母（Prajñāpāramitā）或者摩利支天（Mārīcī）、黄度母和马头金刚 （Hayagrīva）。我们也可以在文殊菩萨、金刚手菩萨和莲花手菩萨三位一组的造像



图版31　莲花手菩萨（哈佛大学萨克勒美术馆，编号1924 67 3）

中找到这位菩萨。藏传佛教寺院中的莲花手是白色身形，但在尼泊尔却被绘成红色，而且往往省略了头冠中的阿弥陀佛。[12]

哈佛大学艺术博物馆另藏有华尔那1924年攫自黑水城的壁画残片《莲花手菩萨》（图版31）。[13]画中莲花手头冠有阿弥陀佛像，与唐卡残片相比，它的年代明显靠后。

二、白伞盖、作明佛母与佛顶尊胜

白伞盖佛母梵文名称为 sitātapatrā aparājita，圣彼得堡东方研究所藏有西夏文《圣一切如来顶髻中出白伞盖佛母无敌大回折明咒大明王总持经》、《大白伞盖之烧施法事》、《大白伞盖母之总持诵顺要语》、《大白伞盖母之三面八手供养顺》、《大白伞盖母之依护国舍顺要语》、《大白伞盖依施食法事（仪轨）要语》[14]等相关经文。除了吐蕃之外，西夏白伞盖佛母的流行或许与契丹有关。其时，中天竺摩揭陀国慈贤任契丹国师，并译《一切如来白伞盖大佛顶陀罗尼》。[15]白伞盖佛母藏文写作 gdungs dkar can ma，是藏传佛教万神殿中重要的女神之一，常被称作千头千手佛母（dbu ston phyag ston can gyi lha mo），被认为是观音的化身之一。修念此佛母的仪轨文为《白伞盖佛母禳解法》（gdugs dkar

[12]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988., p.61–66.

[13]这幅残片编号1924.67.3。

[14]参看史金波《西夏佛教史略》附录，第343～417页及史金波等编《俄藏黑水城文献》第1～4卷，上海古籍出版社，1994～1997年。

[15]参看《全辽文》第12卷所收《房山石经丙寅岁季秋造经题记》，此经刻于"皇统六年"（1146年）。转引自宿白《藏传佛教寺院考古》第239页。

zlog sgyur)，可以禳解各路妖魔引起的灾难。在西藏流行的三种禳解仪轨文中位居第一，[16]《藏文大藏经 · 甘珠尔》WA卷收有《佛顶大白伞盖陀罗尼》(de bzhin bshegs pa thams cad kyi gtug tor nas byung bavi gdugs dkar bo can)。但据印度佛教造像学文献，白伞盖佛母被看作大日如来的化身之一，在《悉地花蔓》(Sādhanamālā) 中的《大日如来师尊品》(Vairocana-nāyakām) 对白伞盖佛母有如下描绘："信众要将他（大日如来）观想为女神白伞盖母，此女生有三面六臂，每面生有三眼，白色身相。其右侧面为蓝色，左侧面为红色。三只右手分别持法轮、宽头棒和弓；三只左手分别持金刚、箭和带Tarjan(?)的绳套。白伞盖呈忿怒相，能够摧毁众魔，戴诸种饰品，穿各色衣饰，由大日如来导引。应供养……"[17]基本身相的白伞盖生有一面二臂，右手作无畏印，左手持白伞盖。有时除了蓝、白、红三面之外，背后亦生有一面。有的身相白伞盖生有八臂，主要的两只手持其标帜白伞盖，其余的手持法轮、弓和箭、经书、绳套等等。白伞盖佛母生有天眼，但为平和静相。

图版32[18]的丝绢唐卡，主尊白伞盖完全是按照造像仪轨描绘的，与其他藏传佛教白伞盖的造像一致，此画的白伞盖为黄色身形，生有三面八臂，中央主面与身色同，为黄色，右侧面为红色，左侧面为蓝色。除了眼睛的些微忿怒相表情之外，总体呈平和静相。头冠之后有多见于11至12世纪西藏风格绘画的突起的高发髻。由于画面磨损，颜料脱落，白伞盖双手持物不易分辨。其右手所持物为经书（？）、法轮、箭（？）和？；左手持白伞盖、金刚、弓，第四只右手结期克印。主尊有黄色条状头光，其背龛底色极为特殊，为红黄蓝组成的色道，实际上艺术家是将中亚地区流行的背光样式改绘于背龛之内。整个身光为红色，内用金色勾勒平行波浪纹。主尊身光四周各绘有一尊除障者(Vighnantaka)，皆为蓝色身形，竖立黄发，左手作期克印，右手持金刚。白伞盖佛母莲座下方绘于红色背景之上的是五位空行母，一手托供品盘。画面右角绘有上师像，穿红色袈裟和黄色披风，袈裟和披风的样式已经和见于西藏传统唐卡的上师像服饰相同，但画面衣纹仍可见墨线勾勒造型的特点。此幅作品中，供养人的地位已大为提高，

[16]其他两种为《般若波罗蜜多心经禳解法》(shes rab snying povi bzlog pa) 和《空行母狮面禳解法》(mkhav vgro ma seng gevi gdong pa can gyi bzlog pa)，三者合称gdugs shes seng gsum gyi bzlog pa。

[17]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals, p.215-216, Calcutta, 1968.

[18]艾尔米塔什博物馆编号X2364，尺幅四十八厘米×四十二厘米，近乎方形，原作装裱为八十一厘米×四十五厘米。论述此画的文献只有比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版24及其解说。





图版 32　白伞盖佛母
（艾尔米塔什博物馆，编号 X2364）

在画面左角和上师像占有相同的空间。这位施主具有典型的西夏头饰，双手持香炉，褒衣博带，独处于蓝色背景的方格内。整个唐卡几何构图的特征非常明显，上面的部分可以看成一个正方形，用填充画面空白的釉蓝色将其统一起来，并造成二维空间感，体现画面某种四方坛城的意义；最下方的一行，无论是空行母、上师，还是施主都表示对神灵的虔心供养，从而构成唐卡的双层含义。

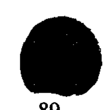
作明佛母梵文作Kurukullā，音译拘留拘里，又称红度母，藏文称之为作明佛母（rig byed lha mo），但更多地使用音译词ku-ru-ku-li gsang-sgrub，此神被认为是萨迦金法所传怀柔佛母之一(sa skyavi gser chos sogs las byung bavi dbang gi lha mo zhig)。[19]作明佛母有二臂、四臂、六臂或八臂身相，在其头冠之上有禅定五佛的图像。二臂身相的作明佛母称为清净作明佛母或白作明佛母（Śukla Kurukullā），四臂身相的作明佛母则有多种称呼如Tārodbhava Kurukullā，优填作明佛母(Uḍḍiyāna Kurukullā)，喜金刚业力作明佛母（Hevajrakrama Kurukullā）或者劫作明佛母（Kalpokta Kurukulla）。作明佛母的经咒为Om，Kurukullā Hum Hrīḥ Svāhā，念诵此经咒一万遍可征服众人，三万遍可降伏大臣，十万遍驱走国王。四臂身相的作明佛母，据印度佛教造像学文献描绘，为红色身形，穿红色衣衫，戴红色饰物，其莲花座亦为红色。两只左手作无畏印和持箭，两只右手持弓和红色莲花，以金刚游戏座（Vjraparyaṅka）的姿势坐于莲花座上，座下是乐欲天（Kāmadeva）及其骑罗喉魔（Rāhu）的明妃。作明佛母身后有红色大背光，头冠之上有阿弥陀佛像，居于拘留拘里山上，其像年轻丰满，情感丰蕴。有时作明佛母手持花箭，搭于花弓之上作欲射状。[20]在藏传佛教造像中，弓和箭是作明佛母的标帜。据说生活不幸福的夫妇可以祈祷作明佛母从而得到幸福，但必须在没有妇女在场的情况下祈求这位度母。红色在印度是幸福之色，故作明佛母身色、衣饰皆为红色。

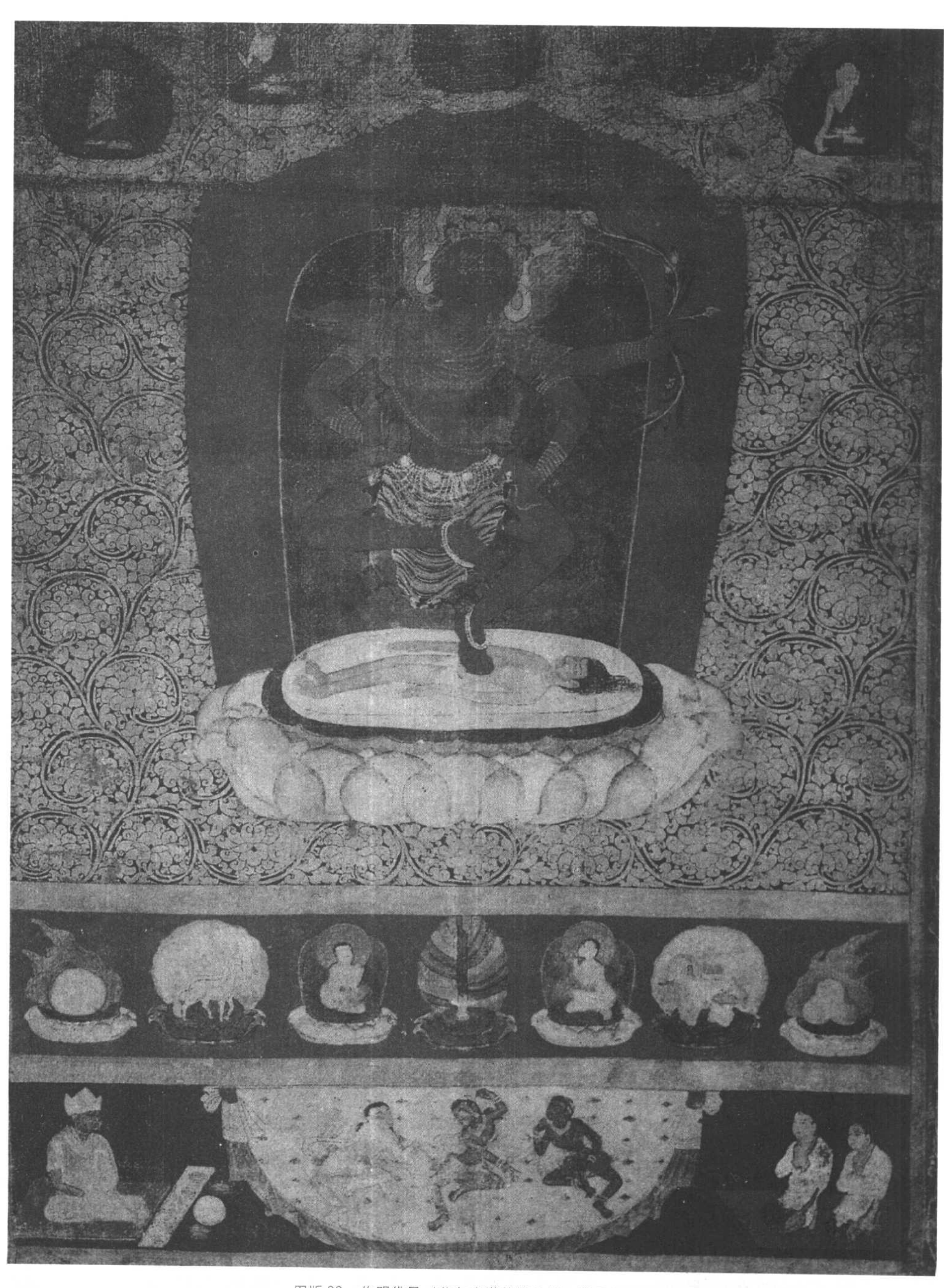
黑水城的这幅作明佛母（图版33），[21]主尊作明佛母红色身形，生有一面四臂，头冠为五颗串起的头颅，按照造像学文献，此五首应为禅定五佛，但考虑到画面上方已经绘有五佛造像及所绘图像不似佛像的情形，此头冠应为怖畏造像饰物。上方的双手持花

[19]所谓萨迦金法，指由萨迦派支系擦路巴所传的十三种不许传出寺院墙外的密法，即十三金法(gser chos bcu gsum)。其中包括三空行法(mkhav spyod skor gsum)、三大红(dmar che skor gsum)、三小红法(dmar chu skor gsum)、长寿金刚母法(vchi med rdo rje lha mo)、红财神法(dzam dmar)、狮面母法(seng gdong ma)和黑文殊法(vjam dpal nag po)，总数为十三。十三金法中修习的红财神可能是作明佛母，因为作明佛母就是护财女神，但红财神也指藏文中的布禄金刚(dzam-priksha，阎婆罗或宝藏神Jambala)，因为Kurukulla之Kuru在梵语里还指须弥山之北方古国名，北方亦为多闻天王之化身宝藏神所居之地。如果这样，作明佛母可能是三大红修法中的神灵之一。

[20]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Cognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968, p.149.

[21]艾尔米达什博物馆的编号为X2386，丝质画布，尺幅六十七厘米×五十三厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版72与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版25及其解说。





图版 33　作明佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2386）

弓射花箭；另外一双手右手作无畏印并持一人头，左手置于腰股之上，持二断头，其持物与造像仪轨不尽相同。[22]作明佛母腰系虎皮围腰，脚踩仰面躺在白色月轮上的人形、值得注意的是莲花座莲花的形状不是这一时期常见的对卷涡轮莲花瓣，而是汉地绘画中出现的莲座样式。主尊背龛为绿色，身光为红色。唐卡上方应为禅定五佛，画面下方红色背景上绘有转轮王（Cakravartin）的七宝（rgyal srid sna bdun）。中央绿色莲花的彩虹光轮中置有一剑，为将军宝；两侧白莲花之上的人形已褪色不清，应分别为大臣宝和后妃宝；蓝色莲花上绘有白象者为白象宝，绘有绀马者为绀马宝；画面右一为金轮宝，左一为神珠宝。[23]唐卡最下方半圆形白色垂幔上有三位舞者。画面右下角红色坐垫上绘有一位身穿黄色袈裟的比丘，我们在黑水城丝质的《不动明王》唐卡下方也能看到同样装束的上师，笔者推断他们可能是西夏自己的上师。画面左角的红色坐垫是身穿白色外衣的一对夫妇供养人。整个唐卡用以填充空白的花卉图案似乎是一种变形卷草纹，此种图案在黑水城出土的其他几幅丝质唐卡中都可以见到。所有丝质唐卡的构图与其他唐卡相比有自己的特点，整个色彩风格与上述作品也有差异。例如画面背景填充具有特征的图案，画面人物和饰物安排较为疏落，留有较大的空白。画面下方的供养人和上师像更多地使用与同时期西藏唐卡的上师像画法不同的造型手段，例如具有造型特征的线描而不是单线平涂。从这些现象来看，似乎黑水城的艺术家已经意识到不同的材质与特定的表现方法之间的联系，他们开始尝试将不同的艺术流派结合在一起创造出自己的作品。这些丝质唐卡正好表现了这一过程的初步进程，因而显得比较粗糙，而且作品的年代晚于严格模仿藏传风格唐卡的时期，一般在13世纪初年，没有等到这一风格发展起来，西夏便亡国了。

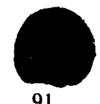
图版34[24]的大孔雀佛母像（Mahamayuri）[25]为斯坦因的黑水城所获，现藏于印度德里博物馆，纸质雕版印画（高二十七点五厘米，宽十一厘米），是西夏最为杰出的藏传绘画作品之一。画面左边脱落，边框交替饰以金刚杵和花卉图案主尊头顶上方有西夏文榜题，但至今无人辨识。主尊莲座置于方形须弥座之上，有波罗样式背龛和条状火焰纹，背光顶上有树叶和云气。主尊生有三

[22]参看《密宗五百佛像考》图版210所绘作明佛母。Five hundred Buddhist Deities, complied by Musaschi Tachikawa, Masahide Mori and Shinobu Yamaguchi, National Museum of Ethnology, Osaka 1995, p.244.

[23]藏文分别为:(1) dmar dpon rin po che, (2) blon po rin po che, (3) btshon mo rin po che, (4) glang po rin po che, (5) rta mchog rin po che, (6) vkhor lo rin po che, (7) nor bu rin po che.

[24]图版参看Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986, fig.7.

[25]有关大孔雀佛母的经典为唐不空译《佛母大金曜孔雀明王经》第3卷。此经讲述佛在祇园，沙底比丘为众破柴准备烧水沐浴，被黑蛇所咬，苦痛不堪，阿难白佛求救，佛为说大孔雀明王神咒救之。异译本有《孔雀王咒经》、《佛说金色孔雀王咒经》等四种简本。





图版 34　大孔雀佛母（那斯《佛教图像与叙事文》插图 7）

面三眼，皆著早期波罗样式头冠，头微微偏向身体左侧一边，随着视线垂下的眉眼、直挺的鼻梁、若闭若开的嘴唇代表的一种慵倦自得的神情透露出艺术家独特的美学追求。身体的饰物随着形体结构的变化而跌宕起伏，说明艺术家能够准确把握人体结构。作品还以恰当的疏密对比、人物的棉布、手臂和小腹形成的空白与背龛、衣饰和火焰纹背光的繁密线条构成不同的色阶灰度。大孔雀佛母生有八臂，主要右手作与愿印，左手置于跏趺双脚踵之间托人形钵，钵中为佛陀；其余左侧手臂皆不可见，其余右手持瓶(kalasa)、法轮和剑。值得注意的是，西藏早期绘画中现在还没有见到存世的大孔雀佛母像，但西夏完全波罗风格的这幅雕版印画表明，早期卫藏绘画中肯定也有大孔雀佛母像。

西夏绘画中出现了较多的佛顶尊胜像，除了唐卡中的此类图像之外，在很多雕版印刷品中也有一些佛顶尊胜像。佛顶尊胜图像在西夏的流行有其历史的渊源。《佛顶尊胜陀罗尼》(Ushṇī-shavijayadhōraṇī)，最早由佛陀波罗（Buddhapali）在7世纪末译成汉文，后来很多僧人致力于此经，并且重新转写了陀罗尼。[26]善无畏和不空各自翻译了有关这种陀罗尼的手册，教授怎样准备为

[26]大英博物馆斯坦因藏卷S4725为《佛顶尊胜陀罗尼神咒》，经卷背面有乾元寺法辩题记："罽宾国沙门波利奉诏译　沙洲沙弥　乾元寺法弁戌年十月二十四日法辩写记。日诵五行。"参看杨富学、李吉和辑校：《敦煌汉文吐蕃史料辑校》，第284页。《汉文大藏经》杂咒部尚存有（唐）杜行（岂页）译《佛顶尊胜陀罗尼经》一卷（679年），地婆诃罗译《佛顶尊胜陀罗尼》一卷（682年），《最胜佛顶陀罗尼净除业障经》一卷，另有唐义净译《佛顶尊胜陀罗尼经》一卷（710年），宋法天译《最胜佛顶陀罗尼经》一卷（974年），唐不空译《佛顶尊胜陀罗尼念诵仪轨》。

人格化的神祇的陀罗尼画像，怎样在复诵时作出各种手印，并规定了念诵此咒的次数，不空甚至建议唐代宗随身携带陀罗尼经咒。[27]

西夏佛顶尊胜佛母的广为流行的另一个原因，是与10世纪末叶以后，随着新密籍流入中原对佛教图像进行大规模的更新和密教在中原传播的历史分不开的。在11世纪的辽代，正是辽兴宗大兴密教之际，佛顶尊胜陀罗尼经幢的建立，朝野成风。[28]宿白先生指出："辽人佞密，更甚于中原，1123年金人灭辽，又三年（1126年）亡北宋。有金密籍如房山刻密、陕北密像以及分布于各地的佛顶尊胜陀罗尼经幢和雕饰密像的密檐塔等，皆沿辽宋之旧。"笔者以为方塔所见经幢佛顶尊胜似与此有关。及至元代，对佛顶尊胜的尊崇依然兴盛，如杭州飞来峰藏传佛教摩崖造像。[29]而西夏后裔到了明代弘治十五年还在河北保定建佛顶尊胜陀罗尼经幢。[30]

佛顶尊胜的梵文名称为 Ushṇīshavijaya，藏文贴切地译为 gtsug tor rnam par rgyal ma，意即"具有顶髻（或称肉髻）的尊胜女"。造像标帜为交杵金刚、甘露瓶和小佛像。所持手印为转轮印和慈悲印，身色为白色。

佛顶尊胜佛母为早期女性神灵之一，藏传佛教虽然崇拜这位女神，但似乎不及西夏那么流行。这位女神通常被描绘为坐像，结跏趺座。生有三面，右侧一面为黄色，中间为白色，左侧为黑色（有时绘成蓝色），三面皆呈静相，额上有天眼。佛顶尊胜佛母生有八臂，两只主臂之右臂置于胸前，手持交杵金刚，其左手作法轮印。第二只右手手心反转置于右膝前，作慈悲印，左手作禅定印并执甘露瓶，或者两只右手作禅定印，上置甘露瓶。第三只右手持双箭，左手持弓，有时持物也有变化，持物有绳套、金刚或结无畏印。最上方的右手持用莲茎支撑的佛像，左手结无畏印。佛顶尊胜佛母的头发在冠后束成高发髻，其上有大日如来佛像一尊。如果有胁侍菩萨，佛母的右侧为观音，左侧是金刚手。[31]

黑水城出现的三幅佛顶尊胜佛母像都是绘在木板之上，图版35[32]的尊胜佛母身色为白色，结跏趺座，生有三面八臂，右面黄色，主面与身色相同为白色，左面不是黑色而为蓝色，与背龛的底色相同，戴金色头冠，头发束成三层高发髻，前方置有佛像，从其手印判断应为大日如来像，髻顶莲花之上有红色如意宝。四只

[27]参看周一良著、钱文忠译：《唐代密宗》，第10～107页。

[28]宿白：《藏传佛教寺院考古》，第239页原注8："据《全辽文》所收幢记统计，圣宗时为数尚少，兴宗时突然增多。幢记最迟纪年是天祚天庆十年（1120年）松寿《为亡父特建法幢记》。"

[29]参看熊文彬：《杭州飞来峰第五十五龙龛佛顶尊胜造像考》，载《中国藏学》1998年第4期，第81－95页。

[30]参看郑绍宗、王静如《保定出土明代西夏文经幢》；史金波、白滨《明代西夏文经卷和石幢初探》、《明代西夏文经卷和石幢再探》；李范文《关于明代西夏文经卷的年代和石幢的名称问题》。参看白滨编：《西夏史论文集》，第564－573、557－594、600～622页。

[31]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism — Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.135.

[32]这幅唐卡在艾尔米塔什博物馆藏品编号X2469，尺寸为十八点五厘米×十二厘米，论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》巴黎，1977；以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版15及其解说。



图版 35　佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2469）

右臂持物与手印分别为交杵金刚、佛像、箭和慈悲印；四只左手分别为转轮印、无畏印、弓与禅定印和甘露瓶。头光为白色，背龛底色为蓝色而非石绿色，有卷草纹样和白色帷幔饰巾。大背光为红色，背光之外有蓝色平行外射光道。由于绘前在画板上涂有掺胶的大白粉，画面晕化不明显，勾形线条锐利明确，头饰、耳环、臂钏、手镯等所施金色突现于唐卡表面而十分抢眼。在绘画

图版 27　十一面观音

风格上，此作非常接近图版 27 的《十一面观音》，胸臂健硕，腰肢盈握，肢体修长。画面色彩之间冷暖对比异常强烈，整个作品似乎只用白、红、黄（金色）和蓝四种颜色完成但给人以色彩丰富之感，而且装饰意味浓郁。

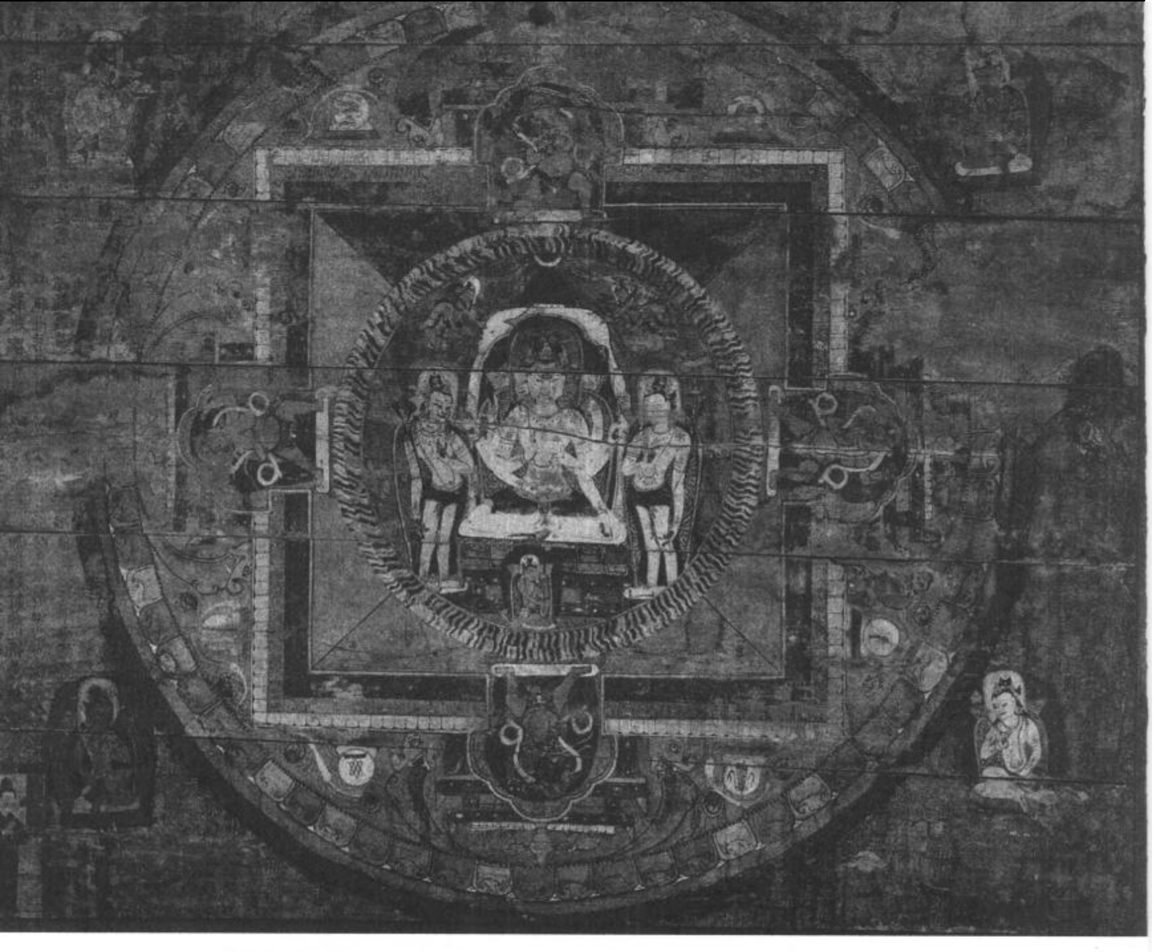
图版36[33]和图版37[34]是以佛顶尊胜佛母为本尊的坛城画，[35]两幅作品皆以蓝色为底色，其上有用白色颜料书写的西夏文。这似

[33]这幅木板画在艾尔米塔什博物馆藏品编号X2406，尺幅为一百三十厘米×一百零八厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》1914，图版57与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版20及其解说。

[34]这幅木板画尺幅为一百一十一厘米×一百三十一厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》1914，贝桂思等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版21及其解说。

[35]有关佛顶尊胜佛母的坛城的解说，可以参看图齐：《西藏画卷》第2卷，第579页。





图版 36 佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2406）

乎有两种可能，一种是作为画板的木板原先是书有文字的匾额，后被用来绘制新作，在绘画之前用蓝色覆盖原来的字迹，此后色彩剥落或变薄后显出文字；另一种可能就是画面蓝色中透露的文字，其内容与佛顶尊胜佛母的本尊仪轨有关，画家如此处理是一种全新的艺术手法，因为我们在坛城中央同样透露蓝色底色的地方并没有发现隐约出现的西夏文字。笔者倾向于后一种。这两幅木板坛城画具有明显的地方特色。坛城的构图方法介于典型的正方形坛城画与以神灵造像为主出现的不典型坛城画（如黑水城上乐金刚与金刚亥母坛城）之间。假如画面出现四方坛城，本尊神往往画得较小，而且很少画胁侍神灵和该神作为单个神灵描绘时出现的种种装饰及标帜，中心圆内出现的神灵及饰物经常作适应圆形构图时的相应性改变，不会出现这两幅作品中将胁侍菩萨的双脚被边框切断的情形。所以，此作的本尊神完全是将单幅作品



图版 37 佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2407）

的造像绘于传统的坛城画中央，可以说是西夏人的一种创造。

主尊两侧的并足胁侍菩萨，右侧为白色身形的观音，手持莲花和净瓶；左侧为蓝色身形的金刚手，右手所持莲花之上置有金刚杵。本尊佛顶尊胜位于支提塔内，塔顶两侧立于云端内的神灵为手持盛有长生甘露瓶或长寿草(durva)的持明(vidyadharas)。因为佛顶尊胜女神在印度神话中被看作是三位长寿神灵之一（其他两位是白度母和无量寿佛)。环绕本尊及胁侍神灵的外圈为红黄蓝三色的光道。交叉的对角线将方形坛城分为四个三角形，其中下方蓝色象征东方，左侧黄色象征南方，上方红色象征西方，右侧绿色象征北方。坛城的四大门皆绘有蓝色身形、二臂三眼、头发向上竖起、系虎皮围腰的四方守护神。其中东方为不动明王(Achala)，南方为吒枳明王（Takkiraja)，西方为鹿王(Niladanda)，北方为大跋蓝(大力神Mahabala)。四位神灵左手

皆持绳套，作期克印，右手持物分别为剑、金刚杵、木杖和剥皮刀。坛城四方宫门上方有对向的山羊 ，宫门两侧有张口的摩羯，口中所出光焰形成宫门的彩虹装饰，摩羯两侧莲座之上置有吉祥八宝，由上顺时针旋转分别为宝瓶、金轮、妙莲、金鱼、吉祥结、胜幢、右旋海螺和宝伞。坛城宫墙内墙绘有十六位空行母。围绕方形坛城的大圆内圈为回卷涡轮叶饰莲花，外圈为红色火焰。圈外次四方位置绘有四位蹲坐的神灵，每个神灵的右手皆持象征财富的布袋，内露吐宝兽猫鼬头；左手持物各不相同，右上角红色神灵持置有金瓶的盘子，右上角蓝色神灵持物不清，右下角白色神灵持白莲花，右下角黄色神灵持虎皮伞幢。次四方神灵与主尊莲座下方蹲坐的神灵一起构成五方神，因为这位神灵持红色伞盖，其身相描绘与坛城大圆四方所绘神灵相似，皆有焰肩，推断此神为代表中央的方位神。

西夏人对佛顶尊胜佛母有特殊的尊崇，现今发现的夏汉文经典中，有不少佛顶尊胜佛母的仪轨文，[36]及至明代，西夏遗民仍然在保定建造佛顶尊胜陀罗尼经幢。[37]当时的汉文译为“顶尊胜相”，崇拜这位佛母可以获取大善业功德。除了唐卡作品之外，黑水城出土的汉文佛经有乾祐十四年（1193年）刻印的《顶尊胜相总持经》，卷首有雕版印画《顶尊胜相佛母》（图版38），佛母安置在大佛塔之内，塔顶向下缀有璎珞，两侧彩云上方各有持明童子。拜寺沟方塔也有一幅佛顶尊胜佛母像，为单张雕版印画，佛母绘于碑状背景之上，主尊周围遍饰梵文，造像样式与黑水城唐卡和佛经插图皆不相同，疑为敦煌纸



图版 38　佛顶尊胜佛母（黑水城雕版印画）

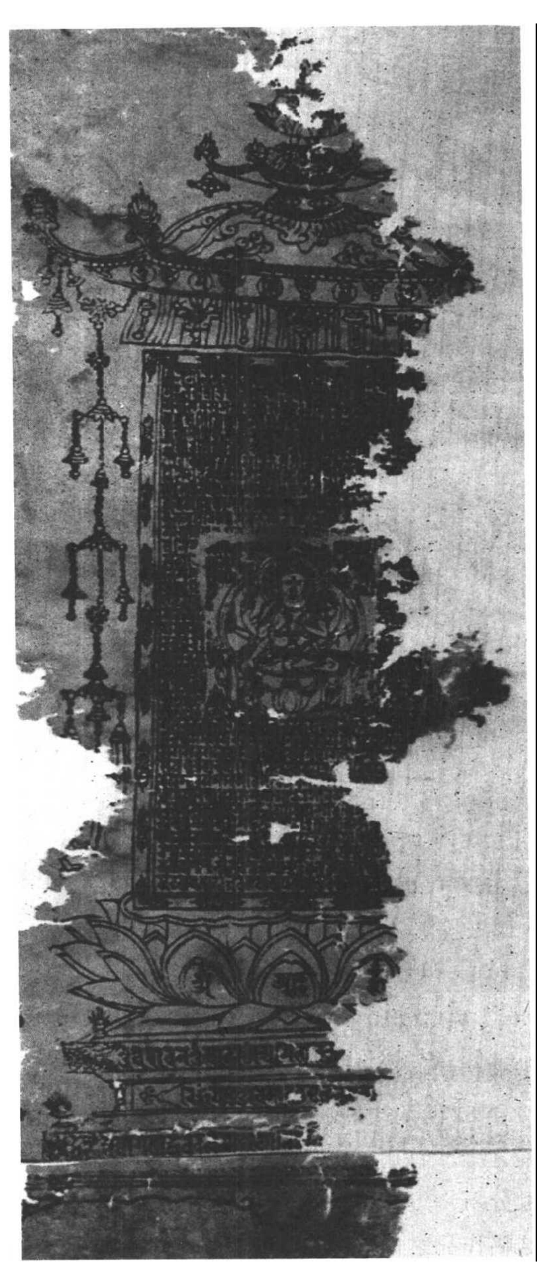
[36]西夏文的有俄罗斯圣彼得堡东方所藏《顶尊相胜佛母等供养作忏罪顺》、《顶尊相胜佛母作千遍自养顺》、《顶尊相胜佛母供养典》、《顶尊相胜佛母总持功德依经录》。另有汉文《胜相顶尊总持》一卷，并有刻印此经的发愿文，云：“顶尊胜相，□佛印之真心。一存救世之至神，一尽□生之幽验。大矣，受持而必应；圣哉，敬信而无违。普周法界之中，细入微□之内。广资含识，深益有情。闻音者□获胜因，触影者普蒙善利。”参看史金波：《西夏佛教史略》附录一，第270页。

[37]史金波、白滨：《明代西夏文经卷和石幢初探》，载《考古学报》1977年第1期。白滨编：《西夏史论文集》，第595～622页。

画流落于此者（图版 39），[38]或者是早期作品，因为西夏在 1141 年前后就印制了汉文《胜相顶尊总持功德依经录》，此经经首必定有佛顶尊胜像。[39]

更令人吃惊的是，贺兰山山嘴沟西夏石窟壁画残片所见佛顶尊胜像（图版40）表明，及至西夏初期或中期，西夏人已经完全将佛顶尊胜造像本土化，此铺壁画中的佛顶尊胜，与西夏流行的水月观音造像颇为相似，俨然一派汉夏风格，从中我们看到榆林窟藏密壁画的特点。[40]

前面提到，虽然自唐代以来至 11 世纪前后邻近地区对佛顶尊胜图像的偏爱影响了西夏人的审美趋向，然而，包括黑水城唐卡在内的西夏绘画，其造像样式更多地采



图版 39　佛顶尊胜佛母（贺兰县方塔出土）

[38]图版参看《西夏佛塔》彩图 15。

[39]TK－164。此经与《圣观自在大悲心总持功德依经录》卷首出现的剥落风格插图是西夏绘画中见到的最早的卫藏波罗风格雕版印画。

[40]此幅图版为宁夏文物研究所孙昌盛先生提供。寺院地址为拜寺口附近的贺兰山中，笔者以为或许是朱旃《宁夏志》提到的贺兰山文殊殿，建于西夏，元时重新修葺，但画风完全是西夏早期风格。





图版 40 佛顶尊胜佛母（贺兰山山嘴沟西夏石窟残存壁画）

纳藏传绘画粉本。我们看到卫藏早期绘画作品中，有一幅断代在11至12世纪初的佛顶尊胜佛母像（图版41），[41]这幅作品绘制在丝绢之上，背后有藏文咒语，因而可以确定它是西藏作品。从风格上分析，黑水城佛顶尊胜坛城中央部分和经卷插图的佛顶尊胜与这幅作品之间在构图、人物安排等方面有承继关系，如丝质唐卡下方的四位明王与黑水城坛城的四方守护明王；但并不完全相同，例如佛塔的样式，塔顶两侧持明的造型等等。

[41]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision, Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998 – January 17,1999. 图版6，属于kronos藏品。



图版41 佛顶尊胜佛母（大都会博物馆《卫藏早期绘画》图版6）

黑水城唐卡中的菩萨造像，最引人注目的是主尊两侧的胁侍菩萨。我们在图版5金刚座释迦牟尼佛、图版9的释迦牟尼佛与佛塔、图版19和22的药师佛唐卡、图版36和37的佛顶尊胜坛城以及描绘莲花手菩萨的唐卡残片中都可以看到这种胁侍菩萨。随着每幅作品主尊的不同，胁侍菩萨的身份互有变化，双手的持物亦不尽相同。然而，人物造型的其他方面几近完全相同：面孔呈七分面朝向主尊一侧，右手（或左手）置于胸前持与该菩萨身份相

符的标帜物，左臂（或右臂）自然垂下至膝部，左手（或右手）作施与印或无常印；两侧胁侍菩萨的头部和臀髋部倾向主尊一侧，胸乳部和双腿则向外倾，双足并向主尊一侧，从而造成身体的多重曲线扭转，这种画法使得胁侍菩萨身体柔软婀娜，如弱柳倚人。并行纵列的双脚造成胁侍菩萨的座基不稳，从而强化了身体曲线的效果，反衬了占画面三分之二面积的主尊的坚实和稳固并与之形成鲜明的对比；菩萨形体的曲线为人物增添了阴柔之美，展现了菩萨的慈悲的本质。

有关11至13世纪藏传佛教绘画中出现的胁侍菩萨的图像渊源，研究藏传绘画的的学者目前还没有统一的认识。由于这种胁侍菩萨主要出现在11世纪以来的卫藏绘画中，人们推断这一造型样式来自于东印度波罗艺术，然而，在现存的波罗艺术作品的胁侍菩萨图像（主要是雕塑作品）中，没有发现并足的胁侍菩萨。俄国学者认为，这种胁侍菩萨样式可能来自于中亚，作者列举的爱尔米塔什博物馆收藏的一块中亚壁画，创作年代与黑水城唐卡大致相同，同样描绘了这种并足胁侍菩萨。[42]

藏传绘画中并足胁侍菩萨最早的例证见于拉萨大昭寺建寺时所绘的二楼壁画和康玛耶玛尔寺（艾旺寺）壁画中的胁侍菩萨像，作品的年代在9至11世纪。在11至13世纪的卫藏绘画作品，尤其是在描绘佛和菩萨的大部分唐卡作品中都可以见到如此身形的胁侍菩萨。13世纪以后，由于教派上师传承图像的兴起，一些上师图像也出现了类似的胁侍僧人像。15世纪以后，这种画法的胁侍菩萨就很少看到了。

三、缂丝绿度母与布达拉宫缂丝唐卡

度母梵文作Tārā，来源于词根Tār“渡过（海）”，汉文佛经译作多罗，藏文准确的译为 sgrol ma，现在使用的“度母”一词即译自藏文。度母大约在6世纪出现在北派佛教的神灵体系中，8至12世纪，度母在大乘佛教的万神殿中已经占有非常重要的地位，但南传佛教始终没有接受这位女神。关于度母的起源有多种说法，有一种认为度母是从阿弥陀佛眼中射出的蓝色光线中诞生的。普遍为人接受的说法认为，大慈大悲观世音的眼泪落入山谷

[42]参看《丝路上消失的王国》萨莫宇克的论文所附图版（Mikhail Piotrovsky, Lost Empire of the Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century) Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993, p. 74-76, pl.37）。

形成湖泊，湖中生出莲花，莲花花瓣张开生出了度母。在西藏地区，度母被认为是所有贤良女子的化身，松赞干布的两位妃子，文成公主和尺尊公主，就被认为是白度母和绿度母的化身。白绿度母为平和静相度母，在密教体系中另有忿怒相度母，分别为红度母、黄度母和蓝度母，当她们作为明妃时，分别对应禅定五佛。度母通常都呈坐相，但如果她们作为观世音和其他重要神灵的胁侍菩萨时则呈立相。度母自己也有眷属或化身。藏传佛教中多将度母分为二十一种，称为二十一度母，[43]又以其功用分为救八难度母。[44]1431年北京木刻本《诸佛菩萨妙相名号经咒》中就有梵藏汉蒙四体合璧的《圣救度佛母二十一种礼赞经》。[45]

白度母（Sitatātā）象征纯洁，也表示智慧，作为观世音的佛母，她总是在观世音的右侧，呈立相。藏传佛教有时候将白度母看作绿度母的化身，但在蒙古地区，白度母的信仰极为普遍。作为单尊表现时呈坐相，脚心向上结跏趺座，著菩萨装，右手作慈悲印（vara），左手持盛开的莲花茎并作安慰印（vitarkamudrā），通常额前生有天眼，如果手心脚心亦绘有眼睛，则被称为“七眼度母”，这种身形多见于蒙古喇嘛教。

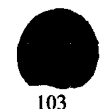
绿度母（Śyāmatārā）在藏传佛教中被认为是最早的，也是最重要的度母。有一种说法认为绿度母的藏文名称sgrol ljang系sgrol sngon（初度母）之误，[46]sngon也指“天蓝色”或“绿色”（如rtshva sngon po“绿草”），sgrol sngon转义，最后用确定的ljang来限定绿色。这位度母经常以游戏座坐于莲花座上，右腿外展，右脚踩在花茎与主莲花座相连的小莲花座上，姿态身相与白度母相似，著菩萨装和十三种佩饰以及五叶冠，头发茂密，呈波浪状下披。右手作慈悲印，左手以安慰印持蓝色莲花（utpala）。莲花通常描绘为所有莲瓣闭合或者中心莲瓣闭合，但在绘画中艺术家经常将蓝色莲花描绘得与白度母的盛开莲花一样。绿度母有时会以狮面母（Simhanada）的身形出现，此时其莲座有怒吼的狮子支撑。有时在绿度母头冠上出现不空成就佛的小图像，并有眉间白毫。绿度母和其他神灵构成组神出现时，常常位于主尊的左侧，但也可能出现在观音的右侧。绿度母自己也会有八位绿度母相伴，或者由她的化身独髻母（Ekajatā /rol gcig ma，又称

[43]二十一度母（sgrol ma ni shu rtshe gcig）分别为：1.奋迅度母（myur dpal ma）；2.威猛白度母（khro ba dkar ma）；3.金颜度母（gser mdog can ma）；4.顶髻尊胜度母(gtsug tor rnam rgyal ma)；5.牟音叱咤度母（hvu sgrol ma）；6.胜三界度母（vjig rten gsum rgyal ma）；7.破敌度母（gzhan vjoms ma）；8.摧破魔军度母（bdud dag vjoms ma）；9.供奉三宝度母（dkon mchog gsum mchod ma）；10.伏魔度母（bdud dbang sdud ma）；11.解厄度母（phongs pa kun se ma）；12.烈焰度母（me ltar vbar ma）；13.颦眉度母（khro gnyer can ma）；14.救饥度母（bkres vbyin ma）；15.大寂静度母（zhi ba chen mo）；16.消疫度母（rims nad kun sel ma）；17.赐成就度母（dngos grub kun stsol ma）；18.除毒度母（dug sel ma）；19.消苦度母（sdug bsngal kun sel ma）；20.明心牟音度母（rig pa hvu sgrol ma）；21.震撼三界度母（vjig rten gsum gyu ma）。

[44]救八难度母（sgrol ma vjigs pa brgyad skyod）指能够救度狮、象、火、蛇、贼、镣铐、水、非人等八种灾难的度母。

[45]此经刻于明宣德六年。另见Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art附录一。

[46]参看Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988 p.123-124.



蓝度母）摩利支天（Mōrīcī ／ vod zer can ma）为一组，Jañgulī和孔雀明王（Mahōmōyurī ）为一组作为胁侍。

图版42[47]的缂丝绿度母，是黑水城出土的唐卡中最重要的作品之一。

缂丝发明于唐代，当时主要用于书籍装饰，到五代时开始纺织书画，方法是用白色生丝做经线使画面平服，用各种颜色的熟丝做纬线从而使画面具有光泽，然后用梭按照画稿织成，画稿是专门为缂丝设计的。除这幅作品外，黑水城出土的还有一件缂丝织成的织锦小断片。这幅绿度母缂丝唐卡从色调来看更像是一幅完全汉地风格的作品，但它的确描绘的完全是藏传绘画。这种汉地艺术形式与藏传内容在一件作品中融和得如此天衣无缝，真是令人惊叹！在此幅唐卡中，绿度母以游戏自在座坐于蓝色莲花座，右腿伸过主莲座踩在小莲座之上。右手向外伸展，所作手印不明（应为慈悲印），左手持一长茎蓝色莲花，与身体右侧装饰的蓝色莲花形态相似（似为闭合莲花）。度母头戴波罗样式的三叶头冠，但叶冠后方没有吐蕃样式的突起高耸发髻。引人注目的是，绿度母的上身穿一件较短的完全汉地样式的镶边开襟坎肩，这在西藏风格的绿度母造像中完全没有的。头光及背光皆为白色（也可能是褪色的结果），头光两侧金鹅上旋的尾羽形成头光和狮面（kīrttimukha）的装饰。主尊莲座由一莲茎支撑，莲茎两侧有龙神护持。绿度母上方是结跏趺座的五方如来，画面右一为位于东方的蓝色身形的不动如来，右手作触地印，左手作禅定印；右二如来双手结禅定印，应为阿弥陀佛；中央为黄色身相的大日如来，结法轮印；左一为绿色身相的不空成就佛，左手作禅定印，右手作无畏印（abhaya）；左二为白色身相的宝生如来，右手作慈悲印，左手应持如意宝置于脚踵处。此处五如来的身相与传统造像学的仪轨略有出入。绿度母右侧下方的立像是黄色二臂身形的摩利支天忘忧女（Aśokakōntō ），[48]作为绿度母的胁侍时，摩利支天通常都在绿度母的右侧，称为忘忧女，左手握阿输迦（无忧树Aśoka）树枝，右手作慈悲印。主尊下方是独髻母，即忿怒相蓝度母，这是所有女神中最重要也是最为怖畏的一位。[49]此神右手持剥皮刀，左手持头骨碗，系虎皮围腰，身光周围有烈焰围绕。整个唐卡画

[47]艾尔米塔什博物馆编号X2362，画幅一百零一厘米×五十二点五厘米，这种尺幅在西藏唐卡构图中几乎是看不到的，更类似与汉地的卷轴尺幅。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》；列斯尼琴克等《黑水死城》(E. I. Lubo-Lesnichenko, and T. K. Shafranovskaya, Myortvy gorod Khara-Khoto 〔The Dead Town of Khara-Khoto〕 p.2, Moscow, 1968)；卡罗琴陀娃《黑水城的宋代缂丝》(S. M. Krechetova, Sunskie kesy iz Khara khoto 〔Song kesi tapestries from Khara khoto〕 Trudy otdela Vostoka Gosudarstvennogo Ermitazha (Treasure of the Hermitage) 36, Leningrad, 1969)；玛尔曼《密教造像学导论》(M. T. de Mallman, Introduction à l'iconogrphie du Tantraisme Buddhique, Paris, 1975)；贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977，图版80；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏宗教艺术展览图录》1991，图版23；史金波、白滨《西夏文物》图版83及其解说；比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版19及其解说。

[48]摩利支天藏语称为vod zer can ma，意思是"具有光芒者"，其象征标帜为阿输迦（无忧树，Asoka）树枝和金刚，咒语为Oṃ Mōrīcī svaha，身色为黄色或红色，坐骑为七头猪，是马头金刚的佛母，其化身为金刚亥母和Asokakōntō。在藏传佛教的寺院仪轨中是每天太阳升起时祈祷的神灵，对摩利支天本身的信仰在西藏并不普遍，但是她的变化身形之一的金刚亥母则非常著名。

图版42　缂丝绿度母
（艾尔米塔什博物馆　编号X2362）

[49]作为蓝度母的独髻母是度母的忿怒身相，是众女神中最有威德的神灵，也是大乘佛教万神殿中最为怖畏的神灵之一，就是只听到她的咒语便可以破除所有魔障，带来吉祥和获取功德。其基本身形是作为绿度母的胁侍，多为坐相，双手持剥皮刀和头骨碗，头冠之上有不动佛小图像。当不作胁侍时多呈站姿，踩于尸身之上，有四至二十四臂，额上有天眼，狰狞笑状，牙齿舌头外突，红色双眼圆睁，腰间系有虎皮，戴头骨花冠。在绘画表现独髻母时，其身色为蓝色，但发髻为红色，身躯矮小肥胖，饰物为蛇，生有四手时，持物分别为剑、剥皮刀、蓝色莲花和头骨碗，有时也用弓和箭替代后两种饰物。生有二十四臂时，所持物品如下：1.剑，2.金刚，3.圆盘，4.珠宝，5.象头棒，6.箭，7.矛，8.斧，9.大头棍，10.剥皮刀，11.长鼓，12.念珠，13.弓，14.套索，15.菱纹板，16.旗帜，17.斧，18.三叉戟，19.钵，20.蓝色莲花，21.铃，22.短柄斧，23.四面梵天头，24.头骨碗。





图版42 缂丝绿度母（局部）

心周围都有11至12世纪西藏唐卡常见的图案状的岩山背景，背景色为深蓝色，形成强烈的二维空间效果。唐卡上下方作为卷轴装裱饰件的部分，以蓝色莲花和串茎荷叶作为分割框，各绘有四位空行母。

黑水城的这幅缂丝绿度母像在很多方面与断代于11世纪的绿度母唐卡非常相似，如主尊背龛的岩山。莲茎支撑的莲花座样式，说明缂丝绿度母唐卡遵循的是早期造像样式，因为到了13世纪以后，绿度母的莲花座已经没有莲茎支撑，就如同13世纪的一幅著名的绿度母唐卡中见到的那样。[50]

黑水城所见缂丝绿度母像为研究藏传绘画中早期缂丝唐卡提供了重要的参照。拉萨布达拉宫藏有三幅缂丝唐卡，其中两幅为《不动明王》和《贡唐喇嘛相像》。[51]前一幅作品画面下方留有藏文榜题，为这幅作品的断代提供了确凿的证据，榜题藏文如下：yong kyi dge bavi bshes gnyen chen po rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan la khams pa slob ma cang brtson vgrus grags kyis phul lags/ 即"康巴上师江宗追扎敬献一切善大善师至尊昆·扎巴坚赞"。这里提及的昆·扎巴坚赞，指生于1147年，卒于1216年的萨迦派第三代祖师昆·扎巴坚赞。因为榜题中的"mkhon"在元代汉语文献对音为"款"，在后期萨迦派文献中更多的写成"vkhon 昆"，现代藏语词汇中已经没有mkhon这样拼写的字汇。既然指明rje btsun mkhon grags pa rgyal mtshan，所指必定是萨迦三祖的扎巴坚赞。现在我们面临的问题是，由于这幅缂丝唐卡是在内地（金）制作的，榜题文字说明作

[50]这幅绿度母唐卡现藏克利夫兰博物馆，图版著录见 Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991，第51页莱因论文插图。

[51]《西藏唐卡》图版82。

[52]宿白:《藏传佛教寺院考古》，第375页："元时杭州工艺上承南宋繁荣，各色丝织和雕版印刷尤极兴盛，布达拉宫所藏向蔡巴尊追扎缂丝像有可能为13世纪杭州织造已如前述。同藏于布达拉宫的另外两幅不动明王（帕玛顿月珠巴）缂丝像和密集金刚织锦像，也极可能是十三四世纪杭州所产。《西藏唐卡》图版102著录帕玛顿月珠巴缂丝。仁增多吉等撰说明云："上有梵文颂词，下是藏文题款，意思是说，这幅缂丝唐卡是由江尊追扎做好送给其师扎巴坚赞的。扎巴坚赞是萨迦第五祖师第三位，曾任萨迦法台，说明这幅唐卡乃是宋朝末期在内地定做的。"按扎巴坚赞卒于1216年，即成吉思汗即位之十一年。其时萨迦尚未与蒙古发生关联，遑论南宋。意者，该缂丝应是1279年临安陷元后的作品。其时代约与向蔡巴尊追扎缂丝相近。密集金刚织锦著录于《西藏唐卡》，图版85。此织锦从出现卷地纹考察，应较帕玛顿月珠巴缂丝为晚，织造时间约在14世纪，织丝成像盛于元代。（第384页注48）

[53]《萨迦世系史》记："扎巴坚赞（1147～1216



图版42 缂丝绿度母（局部）

品是在扎巴坚赞在世时为其定制的，作品年代不会晚于扎巴坚赞去世的1216年；然而，萨迦派与元中央政府建立联系的年代是在1247年阔端召见萨迦班智达于凉州以后。在此之前，萨迦还未与蒙古发生联系，所以，在内地制作的缂丝唐卡，肯定是在1279年临安陷元以后，那么，这幅缂丝就是13世纪末，甚至是14世纪的作品。[52]事实上，作品本身的榜题已经确定了作品的年代和作品的流派，我们不可能设想在上师圆寂后的近一百年再织造献给上师的唐卡；此外，榜题中提到的扎巴坚赞不可能是另一位扎巴坚赞，画面底行左右两角分别绘有萨迦派尊崇的二臂持梃大黑天和骑骡吉祥天母，表明此为萨迦派弟子所供奉。

黑水城缂丝唐卡的出现为解决这一谜团提供了帮助。

在蒙古人之前与萨迦派发生联系的是西夏人。查阅藏文史书《萨迦世系史》，其中提到萨迦三祖扎巴坚赞有一位叫做国师觉本的弟子曾前往西夏，做了西夏王的应供喇嘛。[53]出资织造唐卡的江尊追扎或许就是迥巴瓦国师觉本，这幅作品是萨迦国师在西夏传法时为其师定制的可能性不能排除。因为西夏文文献提到西夏有一些缂丝作坊，[54]黑水城的缂丝度母表明西夏人有能力创造如此技艺高潮的艺术作品。五世达赖喇嘛著《西藏王臣记》的一则史料直接说明西夏人与这位扎巴坚赞的关系：

> 自从那获得福德圆满的中原皇帝的封职诏命，而成为区域统治者的木雅西乌王，传嗣到第七代为木雅嘉果。复有木雅嘉果次第传出木雅僧格达。僧格达之子名多吉，他去到扎巴坚赞大师的座前作为近侍，

年）弟子有一名叫国师觉本者，前往米涅，做了米涅王之应供喇嘛，由此得到银器、稀奇有之咒士衣和鹿皮华盖等大批财物，这些经典和财物全部敬献于三宝及施舍于乞丐。"（汉译本第52页；藏文本第75页：gzhan yang gcung pa bgug shi jo vbum bya bavi slob ma gcig mi nyag rgyal rgod kyi bla mchod la phyain/ de nas dngul gyi spyad cha dang/ gos khyad par can mang povi phod kha dang/ bla bre sha ba ma la sogs pa longs spyod rgya cher vbul ba byung/ de la sogs pa chos dang zang zing gi vbul ba rgya chen pc byung ba thams cad dkon mchog pa dang//）。又该书第107页：八思巴向忽必烈薛禅汗说他的先辈曾被汉地、西夏等奉为上师，同时也提到了西夏王给扎巴坚赞赠鹿皮华盖之事："我的祖父（扎巴坚赞）之时，西夏王曾献一可将公鹿从角尖整个罩住的锦缎伞盖。汗王派人去萨迦去查看，回报真有此事，汗王父子俱生信仰。"（藏文本第153页：yang vphags pas spyir nged kyi pha mes la mi nyag rgyal pos gos chen gyi bla bre sha bavi rav co nas bzung thub pa phul yod gsungs pas/ rgyal pos sa skyar blta btang bas vdug zer bas rgyal po yab sras mos par gyur to//）

[54]Mikhail Piotrovsky, Lost Empire of the Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIIIth century) Thyssen–Bornemisza Foundation, Electa, 1993, 图版19解说.



这样也就和萨迦派建立了联系。他的儿子贡却有子三人，三子中的绷德对法王萨迦班智达十分敬信。他有子六人，六子中的扎巴达，曾经获得元世祖忽必烈的诏命颁赐宝印受任为司徒之职，他建立了北派昂仁大寺。[55]

与扎巴坚赞（1147～1216年）同时代的西夏王应该是在天盛至乾祐间的仁宗仁孝时期。以上记载说明西夏王子曾为扎巴坚赞近侍，其后裔在西夏灭亡以后在元廷任职并定居昂仁。文献同时表明西夏早在萨迦班智达之前就已经和西夏王室发生了联系。名叫多吉的西夏王子，与唐卡榜题中的康巴上师江尊追扎之间有什么关系目前不得而知，作者自称为“康巴上师”，说明他居于西夏祖地。作为缂丝作品的《圣不空成就》和黑水城缂丝度母一样，与西夏王室之间的关系，是显而易见的。遗存至今的西夏时期翻译的汉文仪轨文，有不少为扎巴坚赞所传，萨迦派的道果法传入西夏是没有疑问的。[56]

布达拉宫藏有另一幅缂丝作品《贡唐喇嘛相像》，主尊上师贡唐喇嘛相的生卒年为1123～1194年。虽然我们不能以画面所绘人物来判定作品的年代，但从绘画风格来看，现存的缂丝唐卡，明

[56]30年代流行于京城的所谓密法集，据传为八思巴为忽必烈传法的仪轨修习文，其中大部分是西夏时期藏文文献的汉译本。在陈建民上师汇集的《萨迦道果新编》之《大乘要道密集》中属于扎巴坚赞的传述的有十篇，署名“大瑜伽士名称幢师”，称幢者，grags-pa-rgyal-mtshan也。关于这些仪轨经文为西夏所制的问题，参看本书第四章第二节；陈庆英：《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论<大乘要道密集>(<萨家道果新编>)》，载《西藏大学学报》2000年第2期，第1～9页。

[55]这是一段记述西夏后裔入藏进入拉堆羌地方事迹的极为重要的史料。汉文参看郭和卿先生译：《西藏王臣记》，第110～113页。藏文原文如下：byang pa bdag po ni phun sum tshogs pavi bsod nams kyi dpal las grub pavi dbang phyogs rgya nag gong mavi khri la gnam gyi lurg gis cbang sgyur ba mi nyig sivu rgyal po nas gdung rabs bdun pa mi nyig rgyal rgod las rim par brgyud pavi rigs las mi nyig sengge dar/ devi sras rdo rje dpal gyi rje btsun grags pa rgyal mtshan gyi zhags la gtugs nas/ dpal sa skya pa dang vbrel bavi vgo tshugs/ devi sras dkon cog de la sras gsum las/ vbum sdes chos sa pan la gus vdud lhur mdzad/ vdi la sras drug las grags pa dar gyi gong ma se chen rgyal povi lung bzhin rin po chevi dam kha dang si tuvi las ka blangs/ byang ngam ring gi chos sde chen po btsugs/ dpon chen grags pa dar ming gzhan yon btsun zhes grags snyan can devi sras rdo rje mgon pos yab mes kyi srol bzhin sa skyavi dpon chen gyi las ka bzung/ tshogs sde bzhin la bkur sti bla lhag tu mdzad//参看民族出版社1981年藏文本第113页。另外，笔者在《如意宝树史》中也找到同样的记载，其文云：“木雅嘉果王的后裔藏绛卡的达赛和其子多吉贝时期，他们也与萨迦派联合，多吉贝之子官却，官却之子本代，本代之子绛达头人扎巴达杰亦从薛禅汗那里得到诏书印章，修建北部的昂仁寺，其子多吉贡波曾为萨迦本钦。”（松巴堪布益西班觉著、蒲文成才让译：《如意宝树史》，甘肃民族出版社，1994，第275页）两位作者的生卒年分别为1617～1682年和1704～1788年，显然后者是从五世达赖喇嘛的著作中引入这段史料。石泰安《木雅与西夏》、《西藏的文明》等书讨论了la-stod-byang的问题，但他认为byang就是“羌”（R. A. Stein, Tibetan Civilization, Stanford University Press, 1972,p.34）。藏族学者桑珠《西夏王族迁入西藏时间献疑》说明la-stod-byang之“羌”仅指与阿里相对的拉堆的北部。14～15世纪在拉多羌地方流行一种称为“北方风格”（byang-lugs）的流派，史密斯先生认为这种北方风格与羌达南杰扎桑（byang-bdag rnam-rgyal grags-bzang，1395～1475年）及其主要驻锡地拉多羌的昂仁大寺有关，或许这才是西夏艺术对西藏绘画的影响，参看Smith, E. Gene, Introduction to Kongtrulvs Encyclopedia of Indo-Tibetan Culture, p.47, note 81, 1970, New Delhi。大卫·杰克逊认为此北方流派与珀东班钦（bo-dong pan-chen，1375～1451年）的流派相关。参看Jackson, David, A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions, Chapter 2, *Beitrage zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens*, 15, Vienna, 1996。

代的作品几乎都带有浓郁的明代中原绘画特征，而这幅唐卡与后期作品的风格截然不同，其人物造像风格与早期卫藏绘画中的上师像极为相似。与这幅缂丝像的上师造像形貌相似的作品是断代在13世纪中叶的《香顿却吉喇嘛像》，但画面背景是13世纪绘画习见的样式，所以这幅缂丝作品，西藏艺术史研究者认为它是12世纪晚期的作品。[57]

《贤者喜筵》记载了蔡巴噶举喇嘛相的弟子藏巴敦库瓦等师徒七人先到蒙古地方，后转道西夏，在西夏担任翻译，讲授三宝密咒。这位上师在成吉思汗毁灭西夏并破坏西夏寺院时，曾劝说成吉思汗修复佛寺，据说这是最早见到蒙古人的藏人。[58]这位喇嘛相还指点雅隆地方人查巴僧格到西夏地方修习，作了西夏王的上师，在西夏的果热衮木切及帕底地方宏扬佛法。[59]东嘎仁波且编注《红史》对藏巴敦库瓦所作注释云："藏巴敦库瓦（gtsang-pa-dung-khur-ba），又名藏巴敦库瓦旺秋扎西，他是贡唐相喇嘛（1123～1194年）的弟子，最初受西夏的邀请，为西夏王的上师，并在西夏宏扬了蔡巴噶举的教法……生卒年不详。"[60]喇嘛相出家时依止的根本上师咱米译师就是来自弥药，所以他派弟子赴西夏传法亦顺理成章。如此，布达拉宫藏两幅缂丝像的上师，都有弟子做西夏的国师。他们与缂丝唐卡的关系有待与进一步研究。

[57]《香顿却吉喇嘛像》今私人收藏。香顿却吉喇嘛是建于1153年的贡唐寺第五位主持（1234～1244年）。图版参看Singer, Jane Casey, Early Portrait Painting in Tibet, Asian Arts, Nov. 30, 1996, download from www.asianart.com/articles/portraits/index.htm, p.17, note 40。

[58]此处史料索引得自黄灏先生《新红史》注释233，见《贤者喜筵》，民族出版社，1986年，藏文本第1414～1415页。

[59]同注54。

[60]《红史》第271页，注释624；藏文本第452页：gtsang pa dung khur ba dbang phyug bkra shis gung thang bla ma zhang gi slob ma/ thog mar shis zhva rgyal povi bla mar spel//注中又云："此后成吉思汗征服了西夏，并邀请他到蒙古地方，他对成吉思汗讲授教法，并在蒙古地方宏扬了蔡巴噶举的教法。"（rdzes su jing ger han gyis shis zhva (mi nyag) rgyal khab gtor rdzes sog yul du gdan drangs nas jing ger han la chos gsungs te sog yul du tshal pa bkav brgyud kyi chos lugs thog mar spel/ vdivi vkhrungs lo dang vdas lo sogs lo rgyus chis pa ma mthong//）



第三节 西夏唐卡中的上乐金刚本尊坛城图像分析

现存的西夏藏传风格绘画中所能见到的本尊双身像都是智慧母续法上乐金刚部的上乐金刚与金刚亥母双身像。仅黑水城一处就有九幅唐卡描绘上乐金刚坛城，在八幅唐卡上有金刚亥母图像。比奥特罗夫斯基黑水城唐卡图录《丝路上消失的王国》收录四幅，宁夏贺兰县宏佛塔出土一幅，拜寺口西塔出土一幅。此外，拜寺口西塔另出土一尊木雕设色上乐金刚双身像，山嘴沟西夏石窟残存壁画中也有二臂上乐金刚像。

一、黑水城上乐金刚与金刚亥母坛城的仪轨解读与图示

上乐金刚梵文为samvara，藏文为bde mchog ，即“胜乐”或“上乐”；Cakrasamvara 藏文作dpal vkhor lo sdom pa，即“胜乐轮”；samvara意译为“威仪”，音译“沾跋罗” 或“三跋罗”，意指出现证悟大乐智慧道果次第之无上母续，也指修习这一过程观想的本尊（bde ba chen povi ye shes mngon du brnyes par byed pavi lam dang/vbras buvi rim pa ston pavi bla med rgyud gzhung dang/devi yi dam zhig）。上乐金刚是藏传佛教密宗中最重要的本尊，最初由湿婆教纳入密教的坛城，也被看作是喜金刚的诸多化身之一，藏传佛教各派都有上乐金刚的密续。

对上乐金刚身形及所持器物象征意义的解释主要见于密教经

典《如意轮总持经》(Shrīchakrasambhara Tantra)[1]和密教经典《上乐根本续》(Samvaraodaya-Tantra)。[2]据上乐金刚的《悉地(事迹本生)》(sadhana)记，上乐金刚是由所有字母组合而成的神灵。[3]作为本尊神，上乐金刚拥有佛的称号，也是众佛中最具复杂身形的佛，一般都是以他和阴体佛母或明妃双拥的图像(yab-yum)出现来展现密教坛城(曼荼罗)。[4]出现在坛城中的上乐金刚称为上乐轮金刚(Cakrasamvara)，生有四面。四面分别象征：(1)四大元素：土、水、火、气；(2)四种愿望：慈悲、怜爱、享受、空寂无我；(3)四种解脱：形色(bhāva Śunyatā)；无色(abhāva Śunyatā)；无上义谛(pāramartha Śunyatā)；空即众物(Śunya Śunyatā)。四面的色彩与五种佛坛城中四方佛的色彩相呼应，即中间的一面为蓝色，右边的一面为白色，左边的一面为绿色，后边的一面为红色。身体的色彩是深蓝，象征他的智慧是无限顿悟(dharmadhātu jñāna)。上乐金刚每一面孔的三只眼象征的是：(1)洞察三界：A.欲界六道轮回(kāmaloka, gatis)：地狱(naraka)、饿鬼(preta)、畜生、人(nara)、阿修罗(asura)、神(devata)；B.色界(rupaloka)；C.无色界(arupaloka)；(2)知晓三世：过去、现在、未来。上乐金刚十二臂象征：(1)十二缘起支(rten vbrel yan lag bcu gnyis)，即无明支、行支、识支、名色支、入支、触支、受支、爱支、取支、有支、生支、老死支；(2)十二往生(vpho ba/samkrama)。十二双手所持标帜物象征意义如下：主要双手持金刚(右手)和铃(ghaṇṭā)，象征顿悟之心有大慈悲(金刚)并彻查空性(铃)，以双手交叉拥金刚亥母相表达解脱之道(upāya，右手)和无碍之智慧(prajñā，左手)的完美结合；上身身后最上方的两只手撑剥下来的生象皮，象征对无明的彻底毁灭；第三只右手持双面鼓象征知晓佛法常胜；第四只右手持斧用以了断生死；第五只右手持剥皮刀(gri gug/ karttṛkā)，用它可以断除轻慢和六种罪孽；第六只右手持三叉戟(在唐卡中往往绘成一支长矛)，象征毁灭三界的罪孽；第三只左手(这只手的位置在唐卡中往往绘得很低，是从持铃的那只手背后右侧肩上出来)持天杖(khaṭvāṅga)，象征灭除一切色界或无色界的误见；第四只右手持头骨碗

[1]Kazi Dewa-samdup, ed., Shrīchakrasambhara Tantra: A Buddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987.

[2]Shinīchi Tsuda, The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974

[3]Bhattacharyya, Indian Buddhist - Iconography, Oxford, 1924, p.65.

[4]梵文的曼荼罗藏文称作dkyil vkhor，其中dkyil为"中"或"中间"，vkhor为"圆"，意为"中心圆"，汉语佛经译为"坛城"，为密乘本尊及其眷众聚集的场所。由上师引入坛城的弟子所观想的本尊实际上是自己本身的心智(rang byung gi ye shes)，其眷属就是自己所有的道果和功德。密乘的四种密法，即事密、行密、瑜伽密和无上瑜伽密都有自己的一套表现精神宇宙的模式，也就是坛城系统。这个系统有一主神和一些眷属神灵组成，坛城中的主神就是人们所说的本尊神。整个坛城实际上就是本尊神在神灵世界的居处的形象化体现，是将变化万端的神灵世界以模型化的简单式样表现为本尊神及其眷属聚会的场所，帮助密乘修习者在进行修习时有一个可以观想本尊神在神灵世界情景的象征对象。



(kapāla)盛有鲜血，象征涉及众生本性的知识；第五只右手持金刚羂索(vajrapāsa)，象征去除所有的误见；第六只右手持四面梵天头(Brahmākapāla)，象征大慈悲。上乐金刚向外尽伸的右腿踩在伏卧枯瘦的红色时阴女(dus-mtshan / kālarātrī),此女持剥皮刀(karttrka)和头骨碗，象征最大的涅槃(nirvāṇa)；屈起的左脚踩在黑毁坏魔(Bhairrava)身上，此魔伏卧，两只左手持鼓和剥皮刀，两只右手持头骨碗和天杖，此魔象征至高无上的永久的轮回(samsāra)。顶部的发髻(merujaṭāmukuta)象征他获取的功德已至最大，其上装饰的珠宝(如意宝珠cintāmaṇī)能帮助人实现各种愿望。发髻左边"第一天"的新月象征菩提心渐至圆满，如同新月盈至满月。发髻顶端的交杵金刚象征救度众生之业。装饰在上乐金刚四首每一个头面的五骷髅象征洞察一切。五十颗新割下来的人头串成的花环象征(梵文字母表)的五十种声音得以纯洁。所有忿怒相的面孔和咬紧的牙关象征着降伏了魔和外道徒。上乐金刚身上装饰的人骨饰象征六种波罗蜜多(phar-phyin drug/pāramitās)：耳环象征忍辱(bzod-pa)，项链象征布施(spyin--pa)，手镯象征持戒(tshul-khrims)，腰带象征精进(brtson-vgrus)，头冠上的法轮象征禅定(basm-gtan)，尸林的灰烬象征智慧(shes-rab)。腰间所系松开的虎皮象征：(1)通过抛弃物我二处所有我执的方法去除魔障；(2)身语意三方功德；(3)救度五欲(无明、忿怒、傲慢、痴、妒)。上乐金刚身体九种瑞相：(1)身体对称匀称；(2)姿态优雅；(3)气度雍容；(4)形容冷峻；(5)神色坚毅；(6)内力外射；(7)令人敬畏；(8)大慈悲相；(9)柔润平和。



上乐金刚所拥金刚亥母造像象征意义如下：金刚亥母身色为红色象征救度众生。生有一面象征真实(tathatā)。双手象征知晓两种真实，即外在真实(vyavahārika)和内在形色真实(Śunyatā)。手持装满鲜血的颅钵拥抱本尊象征大乐(mahā-sukhā)。右手持剥皮刀在十方挥舞象征无碍智慧断除所有误见。披散的头发象征已经解开了遮蔽事物面貌的扣结。裸体象征从五欲的迷茫中获得了解脱。三只眼的象征如同本尊。戴五骷髅头冠、五十骷髅花环和五种骨饰。金刚亥母以肢体拥抱本尊象征她代表

的智慧（prajṅā）与本尊代表的解脱之道（upāya）密不可分，与两种象征意义的结合，即上乐金刚象征外在现象、解脱之道和大慈悲（mahākaruṇā）;金刚亥母象征本体或空性（Śūnyatā）、大智慧、平和或宁静（śānti/śāntika）和大乐。上乐金刚和金刚亥母的密切接触（包括性结合）象征上述观念水乳交融密不可分（yuganaddha）,环绕双修神灵的内智（mahākaruṇā）之烈焰去除修习者内外邪见。

上乐金刚坛城的是以主神为圆心按四大方及次四方安排的。整个坛城中的神灵都有不同的象征意义。一般的说法是他们代表顿悟（bodhipākṣya）的三十七翼。下面逐项列出。

四方的神灵：东方空行母，蓝色，象征牢记身语意；北方拉莫（lāmā /la-ma），绿色，象征记忆情感；西方都杰玛（“小妇人”khaṇḍarohā/dum-skyes ma），红色，象征记忆本性；南方肃巾玛（“具体者”Rūpinī / gzugs-can-ma），黄色，象征记忆思想。

环绕中央莲花的内圈神灵共有八对（或九对），代表“意”（citta），位于天界，其中女神的名字是暴怒女（Pracaṇḍā / ra-tu-gtum-mo），以托贝杜保（“颅骨小块” Khaṇḍakapāla/ thod-pavi-dum-bu）象征长久神变的基础；怒眼女（Pracaṇḍakṣī/ gtum-pavi-mig-can-ma），以大骷髅（ Mahākaṅkāla/ keng-rus-chen-po）象征对神变力的证悟；具光女（Prabhāvatī / vod-ldan-ma），以骷髅（Kaṅkāla/ keng-rus）象征对神变力的证悟；大鼻女（Mahānāsā / sna-chen-ma），以暴露獠牙(Vikatadamṣṭrin/ mche-ba-rnam-par-gtsigs-pa）象征思想神变力的基础；勇士智慧女（Vīramatī/ dpav-bovi-blo-gros-ma），以无量光佛（Amitābha/ vod-dpag-med）象征勇力；楞伽自在女（Laṅkeśvarī/ lang-kavi-dbang-phyug-ma），以金刚光（Vajraprabha/ rdo-rje-vod）象征意识力。

环绕中央莲花的中圈神灵在一些唐卡是两边排坛城神灵上部的八位（或九位）黄色双修神灵（yab-yum），代表“语”（vāk），位于地上，其中女神的名字是护地女（Irāvatī /sa-bsrungs-ma），以新芽（Aṅkuraka/myu-gu-can）象征洞察力；大威德金刚女

(Mahābhairavā /vjigs-byed-chen-mo),以金刚辫(Vajrajatila/rdo-rje-ral-pa-can) 象征皈依; 风身女 (Vāyuvegā /rlung-gi-zugs-can-ma),以大勇力(Mahāvīra/ dpavbo-chen-po)象征勇力; 饮酒女 (Surabhakṣī /chang-vthung-ma), 以金刚持轰(Vajrahumkara/rdo-rje-hum-mdzad)象征意识力; 除疥天女 (Śyāmādevī/lha-mo-sngo-bsangs-ma), 以善金刚(Subhadra/rdo-rje-bzang-po) 象征三摩地; 普贤 (Subhadrā/shing-tu-bzang-po), 以金刚光(Vajrabhadra/rdo-rje-vod) 象征洞察力; 马耳女 (Hayakarṇī /rta-rna-ma), 以大威德 (Mahabhairava/vjigs-byed-chen-po) 象征顿悟三摩地; 鸟面女 (Khagānanā /bya-gdong-ma), 以目无善 (广目天王, Vīrupākṣa/mig-mi-bzang) 象征顿悟要旨。



环绕中央莲花的外圈神灵在坛城两边神灵下方的八位白色神灵, 代表"身"(kāya), 位于地下, 其中女神的名字是法轮身女(Cakravegā/vkhor-lovi-zugs-can-ma), 以大力 (Mahābala/stobs-po-che) 象征菩提欲支; 都杰玛 (Khaṇḍarahā/dum-skyes-ma), 以除疥天女 (Ratnavajra/lha-mo-sngo-bsangs-ma) 象征菩提疏支; 沽酒女 (Śauṇḍinī /chang-vtshong-ma), 以马头金刚 (Hayagrīva/rta-mgrin) 象征菩提精义支; 持轮女(Cakravarmiṇī /vkhor-lo-go-cha-vdzin-ma), 以虚空藏(Akāśagarbha/nam-mkhav-snying-po) 象征菩提意识支; 普贤 (Suvīrā /shin-tu-bzang-po), 以黑如迦 (Śrī Heruka/dpal-he-ru-ka) 象征菩提寂静支; 大力女 (Mahābalā /stobs-chen-ma), 以莲花舞自在天 (Padmanarteśvara/padma-gar-gyi-dbang-phyug) 象征正见; 转轮女 (Cakravartinī/vkhor-los-sgyur-ma), 以大日如来 (Vairocana/rnam-par-snang-mdzad) 象征正念; 大精进女 (Mahāvīryā /brtson-vgrus-chen-mo), 以金刚萨埵(Vajrasattva/rdo-rje-sems-dpav) 象征正语。

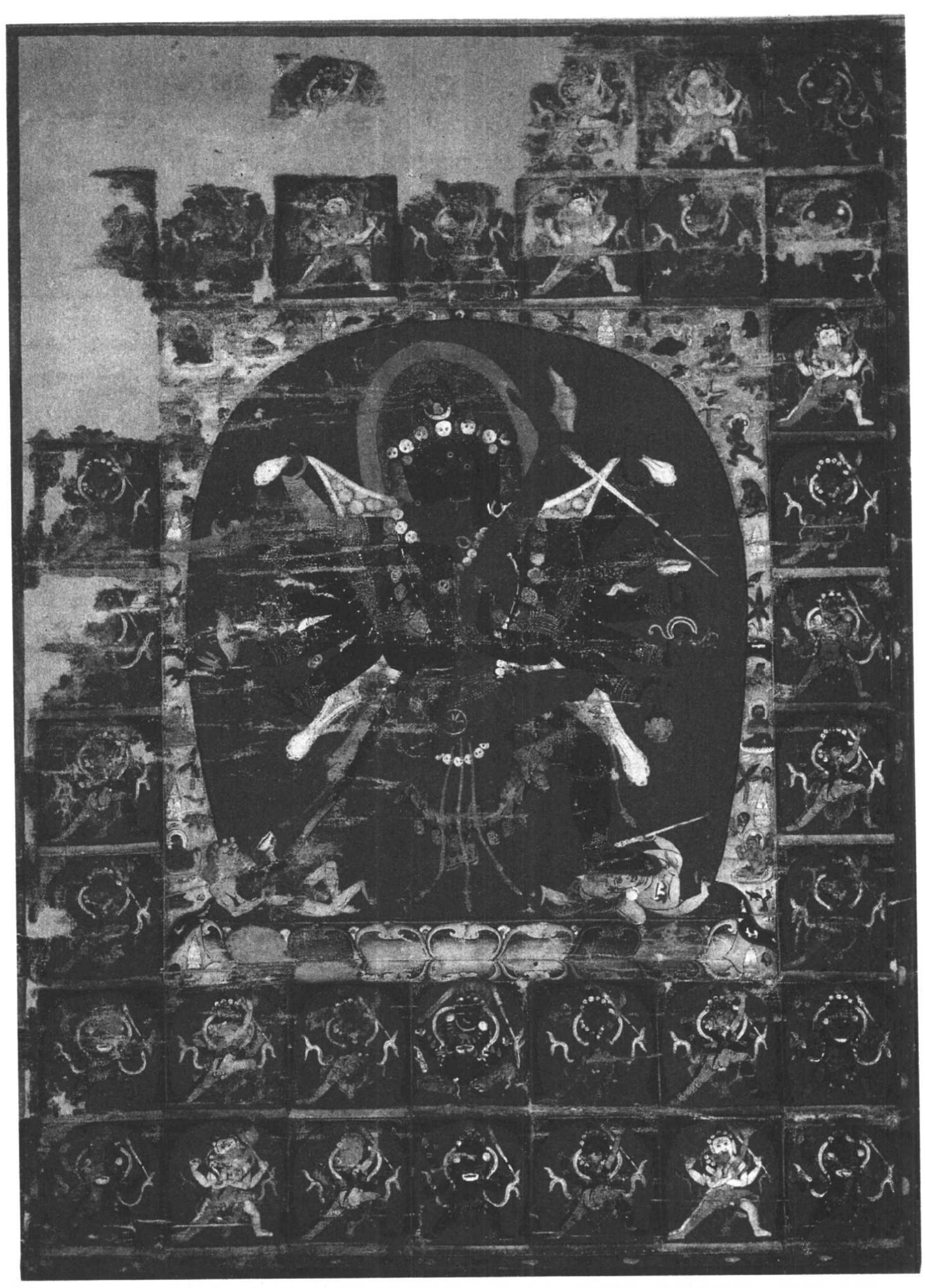
上乐金刚坛城四大方大门和次四方角落都有女神守护, 在一些作品中是画在唐卡下方的一行空行母。这些空行母都有确定的身色和标帜, 东大门是鸦面女 (Kākāsyā /khva-gdong-ma),

生有蓝色乌鸦面孔，象征正确的身行；北大门是枭面女（Uīukāsyā/ vug-gdong-ma），生有绿色猫头鹰面孔，象征正确的生计；西大门是狗面女（Śvānāsyā /khyi-gdong-ma），生有红色的狗面孔，象征正确的企图；南大门是黄色的猪面女（Sūkarāsyā / phag-gdong-ma），生有野猪面孔，象征正确的认识；东南方是阎摩地母（Yamadātī /gshin-rje-brtan-ma），其右翼蓝色，左翼黄色，象征发生但还没有出现的善德；西南方是阎摩鬼卒女（Yamadūtī /gshin-rje-pho-nya），其右翼黄色，左翼红色，象征已经生成的善德；西北方是阎摩獠牙女（Yamadaṃṣṭrī / gshin-rje-mche-ba-ma），其右翼红色，左翼绿色，象征破除已经生成的恶德；东北方是阎摩除障女（Yamamathanī /gshin-rje-vjoms-ma），其右翼绿色，左翼蓝色，象征避免出现但还未生成的恶德。[5]

上乐金刚与金刚亥母坛城及持物图示如下：以上是根据藏传佛教密教仪轨所记上乐金刚坛城的本尊神安排，下面我们根据以上造像学特征对黑水城这幅上乐金刚双身像画面进行分析。黑水城这幅作品（图版43）[6]虽然没有采用圆形坛城的形式，但它实际上表现的是上乐金刚坛城。即我们研读此画必须和僧人一样首先将它观想为一个立体的空间，一个宇宙的模型。作为画面主尊的上乐金刚一身蓝色，生有四面，中间面向东方的一面为蓝色；位于画面右侧面向南方的面孔是黄色（在造像学仪轨中此面绘为白色）；位于画面左侧面向北方的面孔是绿色；位于画面后方（画面上不能看到）面向西方的面孔是红色。头发梳成顶髻，最上端饰有交杵金刚，金刚下方是如意宝珠，宝珠下方是一轮新月。朝向四方的每一个头面上都戴有五骷髅头冠，骷髅头骨绘成白色，中间有金色金刚杵相分割。颈上戴一串人骨项链和由五十颗断头编成的花环，断头花环一直下垂至足面。腰系虎皮围腰。上乐金刚生有十二双手，主要的双手是拥抱金刚亥母的双手，右手持金色金刚，左手持金色铃。最上面的双手撑象皮于身后。其余的右手分别持双面鼓、斧、剥皮刀和三叉戟；其余的左手分别持天杖、头骨碗、金刚羂索和四面梵天头。伸展的右脚踩在粉红色(仪轨记载为红色，为了与日轮及金刚亥母身色区别，唐卡画面绘为粉红

[5]这份藏文文献的英语译文见Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: *Leaves From the Bodhi* Tree, Seattle and London, 1990, p.535-540. Appendix II: The Iconography of Cakrasamvara and the Deities of His Mandala.

[6]此幅作品作品尺寸是九十八厘米×六十九厘米，绘于亚麻布之上，艾尔米塔什博物馆编号X2369。解说此幅唐卡的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》，贝桂恩等《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977，图版30；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏宗教艺术展览图录》1991以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版26。



图版43　上乐金刚与金刚亥母坛城（艾尔米塔什博物馆，编号X2369）

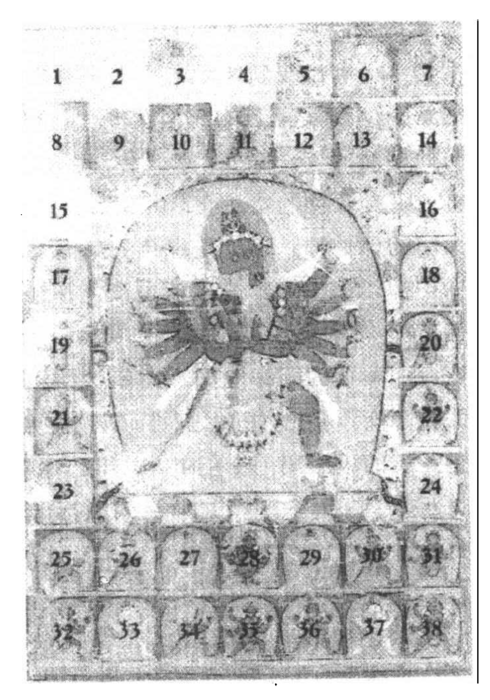


插图 1

色)的仰卧时阴女身上。此女头戴五骷髅头冠，头发金黄色，右手持头骨碗，左手持剥皮刀(画面左手持物不易辨别)；屈起的右脚踩在蓝色(仪轨记载为黑色，为了与深蓝色的主尊身色区别而绘为蓝色)伏卧黑毁坏魔身上。此魔生有四手，两只左手持双面鼓和剥皮刀，两只右手持颅钵和天杖。

上乐金刚的佛母金刚亥母身色为红色，生有一面二手。右手持剥皮刀在空中挥舞，左手应持头骨碗拥抱本尊。金刚亥母和本尊一样也生有三只眼，头戴五骷髅头冠和五十颗断头串成的花环，和金色的耳环。左腿屈起勾向本尊，右脚踩在时阴女身上。二位神灵皆饰有手镯、臂钏。般若佛母腰间饰有璎珞。主尊的头光内圈为绿色，外圈为黄色。双修图像的大背光为红色。二神立于多色莲花托起的日轮之上。红色背光和画面分格神灵之间在（淡）蓝色的背景上绘有出自印度八尸林的情景。八尸林藏文作dur khrod chen po brgyad，分别指东方暴虐寒林、北方密丛寒林、西方金刚焰寒林、南方骨锁寒林、东北方狂笑寒林、东南方吉祥寒林、西南方幽暗寒林和西北方啾啾寒林。[7]其典型的饰物是人头冠冕、人头项链、象皮肩披、恶人全皮、虎皮围裙、人油胭脂、鲜血明点和尸灰点子，此称为寒林八饰。[8]在藏传佛教的瑜伽修习实践中，尸林(dur-khrod)是常见的修习场地。尸林象征卑俗的存在，在尸林修习令修习者对诸物无常加以彻悟。八大尸林中的五处象征五根，即五种感官经验，其他的三处象征是识、末那识和阿赖耶识。

[7]藏文为：shar du gtum drag dang/ byang du tshang tshing vkhrigs pa / nub du rdo rje vbar ba / lhor kar rus can / dbang ldan du drag du rgod pa / mer bkra shis tsha / bden bral du mun pa drag po / rlung du ki li ki livi sgra sgrog pa bcas brgyad//

[8]藏文为：mi mgovi dbu rgyan dang / mi mgovi do shal / glang chen gyi pags pavi stod g-yogs / zhing lpags kyi g-yang gzhin / stag lpags kyi sham thabs / zhag gi zo ris / khrag gi thig le / tha chen gyi tshom bu bcas brgyad do//



坛城四方环绕主尊的伴神被安置在四周三十八个神龛内。比我们上面列出仪轨所记的三十七神多出一位（插图1）。按照仪轨的解释，35是蓝色的鸦面女生有乌鸦面孔，是东大门的保护神；与此相对的4是红色的狗面女，生有狗面孔，西大门的保护神；同样，19是黄色的猪面女，生有猪面孔（画面已经看不到面孔），南大门的保护神；20则是绿色的枭面女，生有猫头鹰面孔，北方的保护神。依据仪轨，1应该是黄色和红色的阎摩鬼卒女，西南方的保护神；7就是红色和绿色的阎摩獠牙女，西北方的保护神；32是蓝色和黄色的阎摩地母，东南方的保护神；38是蓝色和绿色的阎摩除障女，东北方的保护神。其次是内部大乐圈内的四瑜伽女。8是黄色的肃巾玛，位在南方；与之呼应的14是红色的都杰玛，位在西方；内圈下行25是蓝色的空行母，位在东方；31是绿色的拉莫瑜伽女，位在北方。

其次是以勇士—勇士女双修图像表现坛城身轮意蕴的八组神灵：2（图像不存）、6、10、12、15（图像不存）、16、33、37。这些神灵分别是法轮身女和大力神（Cakravegā –Mahābala）；都杰玛和除疥天女（Khaṇḍarahā–Ratnavajra）；沽酒女和马头金刚（Śauṇḍinī–Haygrīva）；持轮女和虚空藏（Cakravarminī –Akāśagarbha）；普贤和黑如迦（Suvīrā –Śrī Heruka）；大力和莲花舞自在天（Mahābalā –Padmanarteśvara）；转轮女和大日如来（Cakravartinī – Vairocana）；大精进女和金刚萨埵（Mahāvīryā –Vajrasattva）。表现坛城语轮意蕴的是9、13、17、18、23、24、27、29，身轮神皆为白色。护地女和新芽（Irāvatī–Añkuraka）；大威德金刚女和金刚辫（Mahābhairavā–Vajrajaṭila）；风身女和大勇力（Vāyuvegā–Mahāvīra）；饮酒女和金刚持轰（Surabhakṣī –Vajrahūmkara/rdo-rje-hum-mdzad）；除疥天女和善金刚（Śyāmādevī–Subhadra）；普贤和金刚光（Subhadrā –Vajrabhadra）；马耳女和大威德（Hayakarṇī – Mahabhāirava）；鸟面女和目无善（Khagānanā–Vīrupākṣa）。语轮神皆为红色。表现坛城意轮意蕴的是3（图像残）、5、21、22、26、30、34、36。这些神灵分别是暴怒女和托贝杜保（Pracaṇḍā–Khaṇḍakapāla）；怒眼女和大骷髅（Pracaṇḍākṣī–Mahākaṅkā–

[9]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998–January 17,1999, p. 90, 图版17细部.

[10]这幅唐卡在艾尔米塔什博物馆藏品编号X2371，尺幅为六十三点五厘米×四十四厘米。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》1914，图版57与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版27及其解说。

la); 具光女和骷髅（Prabhāvatī -Kaṅkāla); 大鼻女和暴露獠牙（Mahānāsā -Vikaṭadaṃṣṭrin); 勇士智慧女和无量光佛（Vīramatī-Amitābha); 楞伽自在女和金刚光（Laṅkeśvarī-Vajraprabha), 36 付之阙如，意轮神皆为淡蓝色。

主尊正上下方的中心神灵，上方11是蓝色的胜乐黑如迦；下方28蓝色的一头四臂的神灵，奥登堡、萨莫宇克等人都认为是不动明王（mig-yo ba/acalā）。后一种图像实际上和上乐金刚坛城主尊没有关联，奥登堡认为此神整个坛城的守护神，从此神所持标帜，即发髻中的羂索，主要双手右手持花茎（如意宝），左手持血钵；第二右手所持的剑，第二左手所持的三叉戟等可以确认。然而，笔者以为这位神灵在整个上乐金刚双身像中具有重要的断代意义。因为同样持物、坐姿的大黑天神像见于敦煌第465窟东壁门北，黑水城唐卡中也有如此持物的大黑天神像（俄国学者仍然判定为不动明王）。在13世纪初叶 一幅噶举派唐卡中，我们仍然能够看到这种下身著金色花裤的大黑天神。[9]

黑水城唐卡另一幅双身像为绘于丝绢画布之上的二臂上乐金刚（bde mchog phyag gnyis pa),[10]密教图像集中称为白上乐金刚（bde mchog dkar po/sita samvara)。[11]此外尚有两幅上乐金刚坛城图。[12]后两幅作品的引人注目之处是其色彩风格，它与黑水城其他几幅藏传风格的作品不同，虽然使用了不少的石绿色，但画面的红黄色调极为浓烈、色彩感也透露出矿物颜料的厚重，与黑水城作品色彩明丽、轻快、对比强烈的色彩感截然不同。

作为上乐金刚明妃的金刚亥母，黑水城唐卡中留存了一幅出色的作品。

金刚亥母的 Vajra 指“金刚” vārahī “牡豚”,[13]藏文作 rdo rje phag mo。属于四大空行母，即金刚亥母（Vajravārahī），那若空行母（Naro-mkhav-spyod-ma），金刚空行母（Vajra-ḍākinī）和狮面空行母（Siṃhavaktrā）之一，是上乐金刚的阴性佛母（bde mchog gi yum bkvi lha mo)；金刚亥母也被看作是摩利支天的两种变化身形之一，是马头明王的明妃，实际上金刚亥母在印度神话中出现得要比摩利支天早得多。[14]

在现今发现的西夏文和汉文的佛经中，有关金刚亥母的仪轨

[11]Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, Five Hundred Buddhist Deities, p. 98, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995.

[12]这两幅唐卡在艾尔米塔什博物馆的的编号是 X2408 和 X2409，图版见于比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10 至 13 世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版 28 及 29。

[13]金刚亥母种子字母为 vaṃ hrīṃ，真言为 Oṃ vajravairocanīye (hūṃ huṃ phaṭ) svāhā Oṃ vajravārā hi āvesaya sarvaduṣṭān hrīṃ svāhā Oṃ huṃ hrīṃ hūṃ Oṃ sarvabuddhaḍākinīye vajravarṇanīye hūṃ huṃ phaṭ phaṭ svāhā。

[14]在印藏密教传统中，至少有一至两种以金刚亥母为主神的双身像，但在现在的藏传佛教造像中绝对不为人所知，但是她们无疑来源于印度，并且表明她们是原始密教思想和修习实践的组成部分。从《中间静虑经》(Abhidhānottara-tantra)（北京版甘珠尔第17卷）第36卷有一分属于上乐金刚坛城的“语续”(bshad-rgyud) 以及同一传承的印度传记，我们知道有一种类型三头六臂的空行母金刚亥母与一头二臂的黑如迦双身像，金刚亥母即为主尊。参看 Herrmann-Pfandt, Adelheid, Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism, The Tibet Journal, Spring 1997, p.12-34。



文占有不小的比例。[15]这些仪轨文大多译自藏文，从金刚亥母仪轨文被译成西夏文的时间可以帮助我们确定这幅金刚亥母唐卡的年代。考察这些不同仪轨文所译自的版本及发现的地点，也有助于判断金刚亥母在西夏流行的时间和范围。西夏大规模的译经是在惠宗时期的1096年至天祐元年的1090年，但藏文仪轨文献的翻译主要是在西夏的中后期，从1167年（天盛十九年）就已经有完全卫藏波罗风格的经版插画来看，这些密教修习的仪轨文最初的翻译年代不可能晚于天盛年间。它们的传入与噶玛噶举派僧人使夏没有直接的关系。以前人们认为，有关上乐金刚和金刚亥母的残卷出土的地点多在黑水城之类的边地。这可能与此类的密教修习多流行在西番居民较多的河西走廊有关，例证如在武威发现的西夏时期的金刚亥母洞。事实上，有关金刚亥母的信仰远比我们想像的要盛行得多。[16]西夏都城兴庆府故地如拜寺沟方塔、宏佛塔等处出土的《上乐根本续》等汉文译本残叶与上乐金刚像表明西夏都城一带金刚亥母的信仰同样十分兴盛。[17]

图版44[18]的金刚亥母唐卡是所有黑水城藏式风格唐卡中最为著名的作品之一。在黑水城的作品中，金刚亥母是着意表现的题材，有时以金刚亥母和上乐金刚的双修图像之明妃表现，有时单独描绘，所绘背景可以是尸林，也可以不是尸林。在此幅唐卡中，红色身相的金刚亥母左腿以舞蹈姿势站立，踩在头偏向左侧的怖畏夜叉（Bhairava）的黄色伏地身躯之上。戴有五骷髅头冠，中央的头骨之上有一半月法轮，其余头骨之上是嵌有珠宝的三角装饰，头发往后披过臀部，披一条饰有花瓣图案的白色披巾和由五十颗人头串成的花环，在脸的右侧可以隐约看见颜色剥落的蓝色猪头面。金刚亥母戴有金耳环、金臂钏、金手镯、金臀环、金脚镯和白色骨饰璎珞，右手持剥皮刀，左手置于胸前，持颅钵，左臂腕有一支天杖，杖端有三颗骷髅和一枚金刚杵。女神站在怖畏夜叉身上的红色圆盘内，而怖畏夜叉躺在一椭圆形白色圆盘之上，下方是两排对卷的莲花。主尊的身光背景全部绘成红色的火焰，在主尊图像两侧描绘的是金刚亥母的眷属被甲六佛母（Kavacha yoginis/go chavi lha yum drug）：右侧的三位是被甲金刚亥母（Kavacha Vajravārahī /go chavi rdo rje phag mo）、被

[15]如史金波《西夏佛教史略》附录所收圣彼得堡东方研究所（科兹洛夫黑水城所获）的金刚亥母仪轨文有：金刚亥母供修顺要语/金刚亥母处尽皆忏罪文/金刚亥母处施食奉顺要语/金刚亥母集毕做定顺要语/金刚亥母依承受饮食要语/金刚亥母依略作施火顺要语/金刚亥母依睡眠作定顺要语/金刚亥母依日月发愿求教顺要语/金刚亥母依净瓶≈以作亲诵顺/金刚亥母依洗浴面手等顺要语/斯坦因黑水城所获佛经/金刚亥母之供修顺要语/金刚亥母依睡眠作定顺要语。

[16]此金刚亥母洞发现于1987年，位于武威西南新华乡缠山村。详情见第四章。

[17]详情参考本书第四章相关论述。

[18]艾尔米塔什博物馆藏品编号X2393，尺幅为一百一十一点五厘米×六十九厘米，丝质。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》1914，第140～141页；贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977，图版28；莱因和瑟曼《智慧与慈悲：西藏宗教艺术展览图录》1991，图版93，第259页；以及比奥特罗夫斯基编《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版22。

图版44　金刚亥母（艾尔米塔什博物馆，编号X2393）



甲阎罗王母（Yamini/go chvi gshin rje ma）和愚蔽母（Mohini/ go chavi rmoris byed ma），身色分别是红、绿、蓝；左侧的三位是威慑母（Santrasini/go chavi skrag byed ma）、守护母（Sanchalini/go chavi bskyed byed ma）和簪芝噶佛母（ Chandika/go chavi tsandi ka），身色分别是黄、白和深蓝，六位眷属女神的身体都倾向右侧。和金刚亥母一样，所有的眷属神都脚踩怖畏夜叉，除了红色身相的女神以外，其余伴神都生有一面四手，右手持鼓和剥皮刀，左手持天杖和颅钵。红色身相女神生有三面六手，右手持鼓、匕首和剥皮刀，左手持天杖、套索和颅钵。这六位女神可能代表金刚亥母的真言的六个字母，是一种人形化的表现方式。龛形大背光与画面中央长方格之间的部分依照仪轨绘有八大尸林的情景，画师用八座佛塔和八棵似乎生于南方的阔叶树作为分割八大尸林的界限，其中多绘猛兽蟒蛇噬人的情景，也有在尸林修习的瑜伽行者。唐卡最上方一行，左右两侧各绘二位不同身色的空行母，右侧为绿色和红色，左侧为黄色和蓝色，分别代表四大方。蓝色代表东方，黄色代表南方，红色代表西方，绿色代表北方。中央的图像是上乐金刚与金刚亥母双修图像。唐卡左右两侧竖行各有榜题条框。所有画格的空白处都用绿色或石绿填画背景。竖行最上方对称的是一组年轻僧人图像，皆穿红色的袈裟和棕黑色的内裤，右侧僧人持禅杖和饭钵，左侧僧人持物不清，可能是铃和金刚杵。画面右侧第二格和第四格，左侧第一、二、三格都是印度的大成就者，其中左侧第四格是八十四大成就者之第四十二位的因陀罗菩提(Indrabhūti),即乌仗那国（Uḍḍiyāna）的统治者，骑白象，菩萨装，有明妃，奥登堡将此像定为普贤或因陀罗。与之相对的右侧第四格为多毗黑如迦（Dombī Heruka），骑老虎，有明妃，黑水城的这幅唐卡的黑如迦图像是藏传佛教所见此类造像最早的实例,[19]直到18世纪的木刻版画，这位大成就者还是如此描绘，如阿莉斯所辑蒙古刻本八十四大成就者造像。[20]奥登堡认为画面左侧第三格是大成就者鲁伊巴（Lu-yi-pa）在煮鱼，第二格是阻止太阳移动的毗缕波。[21]右侧第二格是拥有明妃的大成就者，因为没有持物的标帜，很难确认。第三格是藏传上师像（？），最值得注意的是他身后的岩石形

[19]多毗黑如迦为印度八十四大成就者中的第十一位，原为摩羯陀的一位国王，获得成就后能骑乘猛虎，因用烈火烧身，故其身相呈喜金刚双身图像。

[20]Egyec, Alice, The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongoliax, Budapest, 1984, p.28.

[21]毗缕波（Virupa）为印度八十四大成就者中的第十位。描绘这位大成就者的图像往往非常幽默，据说这位大师性喜饮酒，所以画面中有侍者奉酒。萨迦派对毗缕波十分喜爱，有一幅13世纪的唐卡，画面主尊就是毗缕波，而且为了适应毗缕波不拘小节的性格，画面构图一反西藏唐卡将人物置于画面中心的惯例，将人物置于画面中心龛的一侧，侧立奉酒的侍女。(Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997, 图版136）极为重要的是，金刚亥母唐卡所描绘的大成就者像在判定黑水城作品与西藏唐卡是否属于同一个传承体系，是否属于同一个时代的作品有不可替代的价值，因为黑水城这幅唐卡中所描绘的大成就者像，其造型特征与西藏唐卡，甚至是早期的西藏唐卡都不尽相同。例如这幅的毗缕波与13世纪初年的西藏唐卡中的毗缕波就不相同。同样，我们可以用这些大成就者像和敦煌第465窟壁画中出现的大成就者像进行比较，从而确定第465窟壁画的年代。



图版44金刚亥母（局部）

状与几位大成就者背景所绘的石头风格截然不同：大成就者身后为图案曲线化的岩山背景，与12世纪西藏唐卡中广泛出现的直角图案的岩山不同；上师身后的岩山与汉地宋时绘画和影塑的岩山背景相同。萨莫宇克推测这位西藏僧人是米拉日巴，黑水城文献中曾提到他的著作。然而，米拉日巴造像很早就有固定的样式，吉美博物馆所藏上乐金刚与金刚亥母唐卡（即上师足印唐卡）中所绘那若巴、玛尔巴和米拉日巴上师传承图中的米拉日巴，就身穿白衣，[22]可见将此位上师确认为米拉日巴仍有疑虑。如果考虑到药师佛唐卡中的都松庆巴和贡布巴图像，以及西夏偏重信仰噶玛噶举的传统，特别是噶举一派所继承的那若巴、玛尔巴和米拉日巴的金刚亥母修习仪轨，西夏文佛经中有那若巴《六法》的西夏文译本，以及《青史》记玛尔巴大师为黑如迦的化身等事实，金刚亥母唐卡中出现的僧人应与诸位上师有关。那么，左侧第五格肤色褐黑者可能是那若巴，他的造像与传统的那若巴造像是不同的；右侧第五格就是玛尔巴，他身边红色圆垫上有金刚杵和铃。两位上师皆右手置于胸前，左手放在跏趺座脚踵处，但所结手印不明。画面最下方一行是六位舞神，背景是平涂的红色，贯通画面的白地绿花点布幔形成极强的舞台效果，舞神双腿姿势与金刚亥母相同，手中托盛有供品的金盘。萨莫宇克从噶玛巴和那若巴、玛尔巴和米拉日巴与上乐金刚修习的关系，以及西夏与噶举派的宗教历史渊源，认为这幅唐卡是1159年，即西夏王延请都松庆巴的弟子藏索瓦进入西夏的时间，由画面上所描绘的两位僧人由西

[22] Singer, Jane Casey, Taklung Painting, p.52–67，图版36。



藏带到西夏的，所以两位年轻僧人没有画上背光，表明他们是在家的俗人。作者不能解释画面上的榜题框，认为是藏人为西夏人画唐卡时预留给西夏人填写西夏文榜题的。这种说法有待推敲，因为这幅作品与同时代的唐卡作品风格，即11至12世纪的卫藏风格或藏区西部风格有所不同，具有极强的地方色彩。除了上面提到的岩山图案的差别之外，画面背景大规模地施以西夏早期壁画喜用的石绿，削弱了画面的红色主调，主尊之外画格疏落的构图安排，特别是唐卡中所绘的上师像的技法，与藏传作品大异其趣。

黑水城金刚亥母唐卡的风格特征，我们还可以从13世纪后期描绘金刚亥母的西藏唐卡风格中与之加以比较。例如一幅藏于国外博物馆的金刚亥母唐卡，其构图方式与黑水城作品已有所不同，主尊左右的六位种子字母化身的女神身色的安排与黑水城作品亦不相同。唐卡的背面写有金刚亥母的经咒Om Tāre Tuttāre Ture Svāhā（意即“言称证悟，忍为最上法行，忍为至上解脱”）。作品也是将中心人物置于一个与周围隔开的龛形框内，在画面顶端两侧及底部安排人物。[23]整个画面有极强的红色暖调。另一幅《金刚亥母坛城》，画面下方有一行藏文题记云：“大宝喇嘛翁保观修本尊。”（bla ma rin po che dbon po dpal gyi thugs dam lags）这是一幅达隆派的唐卡，其创建者为达隆唐巴扎西贝（stag lung thang pa bkra shis dpal，1142～1210年），画面题记所说的翁保是1272至1273年的达隆寺住持，可见这幅作品是1272年前后的作品，其构图方式与黑水城作品已经完全不同。[24]

[23] Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 20, October 6, 1998–January 17,1999.

[24] Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, pl. 21, October 6, 1998–January 17,1999.

[25]《西夏佛塔》第183页图版36，称为“喜金刚像”。

二、宏佛塔、拜寺口上乐金刚像与黑水城坛城图的比较

90年代初在宁夏回族自治区西夏佛塔遗址出土的文物中，有数幅藏传风格的西夏唐卡，这些作品与黑水城的唐卡在绘画题材、风格、创作年代等诸多方面互为印证，为我们全面了解西夏藏传风格绘画的全貌提供了极有价值的资料。

宁夏贺兰县宏佛塔天宫出土的上乐金刚金刚亥母唐卡（图版45），[25]画幅纵六十一点三厘米，横四十厘米。整个画面构图与黑水城上乐金刚金刚亥母唐卡的坛城方式不同，分为三个部分，中央主尊为上乐金刚和金刚亥母双身像。男尊上乐金刚生有四面，

中间面向东方的一面为蓝色；位于画面右侧面向南方的面孔是黄色（在造像学仪轨中此面绘为白色）；位于画面左侧面向北方的面孔是绿色；位于画面后方（画面上不能看到）面向西方的面孔是红色。头发梳成顶髻，最上端饰有交杵金刚，金刚下方是如意宝珠，宝珠下方是一轮新月。朝向四方的每一个头面上都戴有五骷髅头冠，骷髅头骨绘成白色，



图版45　上乐金刚与金刚亥母坛城（宁夏贺兰县宏佛塔出土）

中间有金色金刚杵相分割。颈上戴一串人骨项链和由五十颗断头编成的花环，断头花环一直下垂至足面。腰系虎皮围腰。上乐金刚生有十二双手，主要的双手是拥抱金刚亥母的双手，右手持金色金刚，左手持金色铃。最上面的双手撑象皮于身后。其余的右手分别持双面鼓、斧、剥皮刀和三叉戟；其余的左手分别持天杖、颅钵、金刚羂索和四面梵天头。伸展的右脚踩在粉红色（仪轨记载为红色，为了与日轮及金刚亥母身色区别，唐卡画面绘为粉红色）的仰卧时阴女身上。此女头戴五骷髅头冠，头发金黄色，右手持头骨碗，左手持剥皮刀（画面左手持物不易辨别）；屈起的右脚踩在蓝色（仪轨记载为黑色，为了与深蓝色的主尊身色区别而绘为蓝色）伏卧黑毁坏魔身上。此魔生有四手，两只左手持双面鼓和剥皮刀，两只右手持颅钵和天杖。上乐金刚的般若佛母金刚亥母身色为红色，生有一面二手。右手持剥皮刀在空中挥舞，左手应持头骨碗拥抱本尊。金刚亥母和本尊一样也生有三只眼，头戴五骷髅头冠和五十颗断头串成的花环和金色的耳环。左腿屈起

勾向本尊，右脚踩在时阴女身上。二位神灵皆饰有手镯、臂钏。般若佛母腰间饰有璎珞。主尊的头光内圈为绿色，外圈为黄色。双修图像的大背光为红色。二神立于多色莲花托起的日轮之上。红色背光和画面分格神灵之间在（淡）蓝色的背景上绘有出自印度八尸林的情景。

唐卡最上方一行共六个方格，其中所绘图像《西夏佛塔》一书认为是四臂金刚，大误。这六位神灵原属金刚亥母的伴神，我们在图版44《金刚亥母》的身侧可以看到与之造型完全一致的六位神灵，即六位大瑜伽女，或称被甲六佛母。画面右侧第一位红色的瑜伽女为被甲金刚亥母；第二位蓝色的瑜伽女为簪芝噶佛母；第三位白色的瑜伽女为守护母；第四位黄色的瑜伽女为威慑母；第五位浅蓝色的瑜伽女为愚蔽母；第六位是绿色的瑜伽女被甲阎罗王母。六位女神的身体都倾向右侧，生有一面四手，右手持鼓和剥皮刀，左手持天杖和颅钵。[26]这六位瑜伽女神代表金刚亥母的六种上乐甲胄真言。[27]唐卡最下面一行绘有不同身色的八尊坐像，因为没有看到原作，印刷品上的图像太小不足以辨认，笔者推测此八像为在八大尸林修习的八位大成就者。[28]

另一幅唐卡是拜寺口西塔出土的二臂上乐金刚与金刚亥母像双身像绢画（图版46[29]），这种形态的上乐金刚在藏传佛教造像学中被称为“白上乐金刚”或“修命白上乐金刚”。[30]作品较宏佛塔所出上乐金刚略为精细，而且保留了当时的唐卡装裱，对研究唐卡起源问题提供了重要的证据。[31]整个画面分为三个部分，中央为上乐金刚和金刚亥母双身像。男尊上乐金刚一身蓝色，生有一面三眼，拥抱金刚亥母的双手，右手持金刚，左手持铃杵，高发髻，戴五骷髅头冠和断头饰带；女尊金刚亥母一身红色，左手拥抱男尊，右手持剥皮刀，右腿上举环于男尊腰部，左腿与男尊平行踏于时阴女，腰系金色璎珞。红色背龛外围所绘为八尸林和其间修行的大成就者。唐卡上方绘有五尊不同身色的上乐金刚与金刚亥母像，蓝黄白红绿五色代表坛城的东西南北中五个方向。画面下方一行中央为三位深蓝色身相的护法神，居中的一位右手持剑，左手似乎是作期克手印，金黄色头发直竖，系虎皮围裙，脚踩白色人形，应为不动明王，虽所持标帜物并不典型，然而我们

[26] 参看Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, vol.1, p.226, Kyoto, 1986。

[27]《上乐根本续》第六品指六种上乐的甲胄真言om为心，nam为顶轮，swiha为头顶，bishata为甲胄咒，hom hom为眼，phrags为武器。六字真言摄为四宝，是佛薄伽梵父母的两大本咒，二心二近心二甲胄。此经第8品讲述采集真言的仪轨，并讲述六位瑜伽女的甲胄真言；第9品讲述六瑜伽女的真言仪轨。参看索南才让：《西藏密教史》，第94页。

[28]对这幅作品的著录描绘，参看《西夏佛塔》第59～60页：“欢喜金刚图，此图纵六十一点三厘米，横四十厘米，分为上中下三部分，画面的中间部分绘欢喜金刚与明妃像。主尊欢喜金刚全裸，周身为蓝色，共有红黄蓝白绿五个面部。其中正面为一大面，左右两侧各置二小面，面部有三目。主尊共计十二臂，其中二支主臂拥妃，双手不清。剩余十臂向左右两侧伸展，手中各握一法器。主尊双腿弓立，脚踩仰覆状的两个怪魔。其下是覆莲座，莲瓣肥大厚实，莲尖勾成云头状，莲瓣用红黄蓝三色相间。欢喜佛身上的装饰依照密宗规范：颈带骷髅串珠，身挂骷髅念珠，手脚佩骷髅臂钏和腕串，挎着虎皮，其后用圆形项光。明妃亦全裸，整体为红色，头戴五骷髅冠，面部有三目，仰首垂发，面对主尊。此像左臂抱主尊脖颈，右臂上举，左手握

确实能在12世纪前后的不动明王和金刚亥母唐卡造像中看到持物相同的图像。[32]左右两侧神灵为不动明王的变化形态，右侧护法右手持金刚，左手持金钵（亦可能是金刚手）；左侧护法右手持剥皮刀，左手持蓝色钵（？）。画面右下角绘有著袈裟袒露右肩的上师像；左下角绘有戴帽僧人像，所戴僧帽颜色脱落。



图版46　二臂上乐金刚与金刚亥母（拜寺口西塔出土）

引人注目的是，山嘴沟附近残存的西夏石窟残壁中，至今仍然留存的壁画同样出现了二臂上乐金刚像（图版47）。这些双身像绘于释迦牟尼说法图和佛顶尊胜像的右上方，可见当时西夏人对上乐金刚的仪轨尚不甚清楚。



图版47　二臂上乐金刚与金刚亥母（贺兰山山嘴沟附近西夏石窟残存壁画）

二臂身形的上乐金刚在有关上乐金刚的仪轨文献中记载较少，并且常与喜金刚和黑如迦的造像混淆在一起。在藏传佛教造像中，二臂上乐金刚的造像例证也相对较少，而且多属于早期作品。与黑如迦不同的是，上乐金刚手持金刚杵和铃，黑如迦手持金刚杵和头骨碗。[33]东印度发现的二臂上乐金刚雕塑数量要比四面十二

勾刀，左腿与主尊右腿立，右腿绕至腰际。明妃颈佩骷髅项圈，手脚佩环状金色腕串。欢喜金刚与明妃像后有椭圆形身光，身光背后的蓝色绢地上饰花草图案，颜色为红黄诸色。主像下身的左右两侧露出大象的头和尾巴。画面的上方横置六个长方形小框，框高八厘米，宽六点七厘米，框内皆绘一尊四臂金刚。六尊金刚的形态、大小完全相同，仅色泽不同（由左至右为红蓝黄白绿）。金刚头戴五骷髅冠，身挂骷髅珠，手中或执法器或端盛血钵形颅器，皆有椭圆形红色身光。画面下方绘八尊坐像，皆五官端庄，面部略带微笑。其手印、坐姿和色泽有所不同，左一作降魔印，右腿平放座上，左腿搭在右腿上，红色。左二作转法轮印，交脚座，黄色。左三作说法印，盘坐，蓝色。左四作降魔印，交脚座，橘红色。左五作降魔印，箕坐，红色。左六作降魔印，盘坐，黄色。左七作降魔印，盘坐，浅红色。左八作禅定印，盘坐，黄色。这八尊坐像皆有圆形头光。此幅唐卡的画面有不同程度的磨损，其右上角残破，中部有裂缝。"

[29]《西夏佛塔》第251页，图版171。

[30]"白上乐金刚"（bde mchog dkar po / Sita Samvara）或"修命白上乐金刚"（bde mchog dkar po tshe sgrub/Ayuhsō-dhana Sita Samvara）。参看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. Five



臂像少，而且多见于经卷插图中。印度以外地区的二臂上乐金刚最为著名的是兹默尔曼家族收藏的二臂上乐金刚双身像金铜雕塑。这件作品是极为罕见的西藏早期青铜雕塑之一，在研究双身造像在藏传佛教艺术中的发展具有重要意义。巴勒将之断代为12世纪，莱因和瑟曼认为此作与拉达克阿尔奇寺护法神殿的双身像有相似之处，从而建议将此二臂上乐金刚双身像断代于12世纪至13世纪初年。[34]我们发现这幅作品与拜寺口双塔出土的二臂上乐金刚唐卡造像风格几近完全一致，无论是头冠发髻的样式，还是璎珞佩饰都基本相同，从而表明这两件年代相近的不同艺术形式的作品之间似乎存在着某种联系。

贺兰县宏佛塔与拜寺口出土唐卡的色彩感觉与黑水城的上乐金刚坛城唐卡基本相同，画中人物的背景红色和金刚亥母的身色形成了画面的主色调，八大尸林的深釉蓝色或蓝色将主尊龛室突现于视觉前方，形成作品强烈的二维纵深感。但是，这两幅作品的构图方式与黑水城双身图像略有不同，似乎更显示出强烈的地方色彩。画面构图更加简拙，像很多藏传风格的西夏绘画一样，将画面分为上中下三个部分，主尊占据整个画面的三分之二以上。实际上，构图方式的如此改变是适应相应的宗教仪轨迅速传播的需要。因此，这些作品的出现应该是在完全按照造像仪轨绘制的作品之后。例如，六位瑜伽女很少出现在上乐金刚与金刚亥母的双身图像中并绘于画面上方，只是在单独的金刚亥母唐卡中出现，可见造像仪轨被西夏人作了变通。其次，此幅作品是绘于绢上而不是绘于棉布之上，如果是同期的西藏唐卡，大部分是绘于棉布之上，技法的稚拙看得出此画是绘者的模仿，表明这是在西夏当地绘制的作品，同时说明在这些作品绘制的年代，藏传佛教传人西夏的时间已经不短了，因为当地人开始用当地的材料绘制修习本尊像。其次，这两幅唐卡本身的绘画风格也很不相同，拜寺口出土的白上乐金刚像更侧重用线勾勒，画面色彩也比较厚重凝滞，带有藏区西部的绘画色彩风格。尸林的背景色、主尊头光的石绿色与黑水城的上乐金刚坛城尸林的背景用色几乎完全一致。

最后，我们必须注意到这样一种事实：上面提到的上乐金刚坛城或者是金刚亥母坛城，画面的构图都是长方形方格式构图而

Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p.100-131。

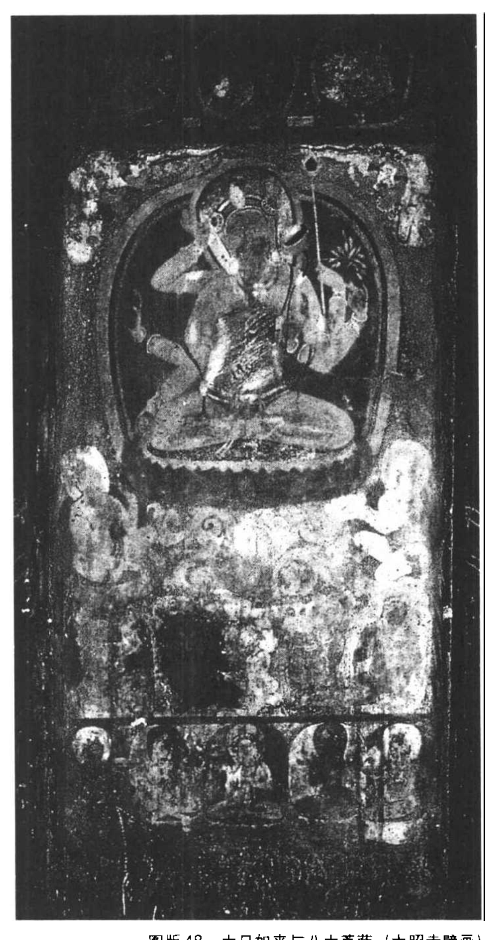
[31]《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》（载《文物》1991年第8期，第14~26页）对这幅唐卡的描述是："上乐金刚双身像。通高八十五厘米，宽四十五厘米，画面纵五十五厘米，横三十八厘米，装裱材料及方法与《上师像》（指同一地出土的西夏上师像唐卡）相同，画面中部绘上乐金刚上师像。主尊全裸，面身蓝色，双臂拥抱明妃。明妃面身红色。画面上部绘蓝、黄、白、红、绿五尊双身像，下部绘护法金刚和祖师像。敷色厚重艳丽，以蓝色、红色为主。"有关西夏唐卡和唐卡起源问题的论述，参看本书相关章节。

[32]例如 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17, 1999，图版22的不动明王唐卡，图版21金刚亥母唐卡画面左下角不动明王像及图版20画面最下方一行中央的不动明王像。另一种可能是此像或许为大黑天神像。

[33]Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999, p.279.

[34]Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999,p.290–292.

不是典型的圆坛构图。事实上，作为印度布画曼荼罗的原形是圆坛构图，也是密教仪轨原本要求的样式。[35]从西藏绘画的发展演变来看，虽然卫藏地区早期的寺院大部分都是按照印度曼荼罗样式安排，典型例证如桑耶寺。然而，卫藏绘画中大规模表现圆坛式坛城是在14世纪以后，最早的坛城样式是出现在拉萨大昭寺壁画《大日如来与八大菩萨》(图版48)，相似的作品见于吐蕃统治敦煌时期的藏传绘画，如法国吉美博物馆藏八大菩萨坛城和榆林窟第25窟的大日如来与八大菩萨坛城。但是，这些坛城都不是圆坛式构图。11至12世纪的西藏绘画继承了前宏期绘画的传统，对大日如来和八大菩萨的描绘非常普遍，现在见到的最早的圆坛式构图坛城分别见于11世纪初青海西宁土楼山石窟壁画大日如来坛城、[36]阿里东嘎石窟壁画[37]和国外私人收藏的二幅作品，一幅是《大日如来坛城》，一幅是《上乐金刚坛城》，作品创作的年代都是11世纪。[38]扎达县托林寺也出现了《文殊金刚坛城》，但作品是否为11世纪初年建寺时的创作尚存疑问。[39]其他的圆坛构图坛城皆见于现属拉达克的早期藏传寺院，例如那阔寺（na-kho，仁钦桑布时期），塔波寺（Tabo/ta-pho，vdu-khang，塔波寺集会殿，1042年），阿尔奇寺（Alchi，gsum-tshek lha-khang &



图版48　大日如来与八大菩萨（大昭寺壁画）

[35]梵文的曼荼罗藏文称作dkyil vkhor，其中dkyil为"中"或"中间"，vkhor为"圆"，意为"中心圆"、汉语佛经译为"坛城"，为密乘本尊及其眷众聚集的场所。由上师引入坛城的弟子所观想的本尊实际上是自己本身的心智(rang byung gi ye shes)，其眷属就是自己所有的道果和功德。密乘的四种密法，即事密、行密、瑜伽密和无上瑜伽密都有自己的一套表现精神宇宙的模式，也就是坛城系统。这个系统有一主神和一些眷属神灵组成，坛城中的主神就是人们所说的本尊神。整个坛城实际上就是本尊神在神灵世界的居处的形象化体现，是将变化万端的神灵世界以模型化的简单式样表现为本尊神及其眷属聚会的场所，帮助密乘修习者在进行修习时有一个可以观想本尊神在神灵世界情景的象征对象。

[36]此坛城位于土楼山石窟西窟。图版见于张宝玺《青海境内丝绸之路故道上的石窟》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》附图XIII。

[37]彭措朗杰编:《中国西藏阿里东嘎壁画》，北京大百科全书出版社，1998年。

[38]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998—January 17,1999. p.28, fig.13.

[39]托林寺是古格王天喇嘛益西沃于11世纪初





图版 49 上乐金刚与金刚亥母坛城（艾尔米塔什博物馆，编号 X2408）

年所建。1036年古格王沃德及绛曲沃迎请阿底峡入藏驻锡于此。1076年在此寺举行"火龙年大法会"，寺内当绘有很多壁画，但现存壁画存在诸多后代内容。这些绘于护法神殿的双身像坛城，究竟为何时所绘，仍有待探讨。图版参看金维诺教授主编《中国壁画全集33·藏传寺院3》图版100～101（图版100上下颠倒），坛城主尊为文殊金刚。

[40]托玛斯《塔布的壁画》（Thomas J. Pritzker, The Wall Paintings of Tabo, Orientations, 20, no 2, Feb. 1989: 38–47）；金伯格·色尔达《图齐档案的初步研究：塔布集会殿的断代》（Deborah Klimbourg–Salter, The Tucci Archives Preliminary, I: Notes on the Chronology of Ta pho Du–Khang, East and West, n. s. 35, nos. 1–3 Sept. 1985: 11–41）；罗格《拉达克阿尔奇寺松载殿的断代线索》（Roger Goepper, Clues for a Dating of the Three–storeyed Temple〔Sumtsek〕 in Alchi, Ladakh, Asiatische Studien 44, no 2 1990: 159–76；图齐《印度—西藏》第3卷第1页。

vdu–khang，松载殿和集会殿，约1200年）。[40]但这些寺院没有出现表现上乐金刚双身像的坛城。根据目前所能看到的图版资料，除了国外收藏的那一幅上乐金刚坛城外，下面黑水城两幅圆坛构图的上乐金刚坛城图是现存最早的此类图像。

黑水城表现上乐金刚双身像的唐卡中有两幅圆坛构图的作品。

第一幅坛城[41]完全遵奉了上乐金刚圆坛构图的样式（图版49），[42]以本尊神为中心向外放射分为五个同心圆，其间安排了三十七位神灵。坛城上方为西方，下方为东方，左侧为南方，右侧为北方。第二同心圆内东南西北四大方有四位神灵，分别为内部大乐圈内的四瑜伽女。四位瑜伽女之间相当于次四方的位置置有四个盛有甘露神饮的头骨碗。依次往外的三个同心圆分别象征身轮、语轮和意轮，其间各有代表四大方和次四方的八位神灵，其中身轮的神灵为蓝色，语轮的神灵为红色，意轮的神灵为白色。此幅唐卡的引人注目之处是其色彩风格，它与黑水城其他几幅西藏风格的作品不同，虽然使用了不少的绿色，但画面的红黄色调极为浓烈，色彩感也透露出矿物颜料的厚重，与黑水城作品色彩明

图版50　上乐金刚与金刚亥母坛城（《卫藏早期绘画》图版2）

丽、轻快、对比强烈的色彩感略有不同。与黑水城这幅上乐金刚坛城堪称为姊妹篇的作品是我们前面提及的卫藏所出，断代11世纪的上乐金刚坛城（图版50），[43]笔者分析他们是时代相近的作品。因为前一幅作品的一些神灵造型，如画面上方度母、不动金刚和瑜伽女以及寒林中活动的修行者造像在黑水城上乐金刚双身像和金刚亥母造像中都可以找到一些对应之处。

[41]艾尔米塔什博物馆对此作的编号是X2408，尺幅一百厘米×七十二厘米，断代12世纪末或13世纪初叶。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版29及其解说。

[42]Prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, Tibetar Mandlas (Vajraval? and tantra-samuccaya), New Delhi, 1995, p.49-50.

[43]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999, pl.2.



第二幅坛城[44]中典型的三十七位神灵没有出现，八大尸林的景象绘在方形坛城外围的大同心圆内。画面主尊似为拥妃上乐金刚，第二同心圆黄色背龛之内的六位女神应为金刚亥母的六位伴神，象征六字大明咒的六瑜伽女（Kavacha yoginis），右侧的三位是被甲金刚亥母（Kavacha Vajravārahī），被甲阎罗王母（Yamini）和愚蔽母（Mohini），身色分别是红、绿、蓝；左侧的三位是威慑母（Santrasini）、守护母（Sanchalini）和簪芝噶佛母（Chandika），身色分别是黄、白和深蓝。除了红色身相的女神以外，其余伴神都生有一面四手，右手持鼓和剥皮刀，左手持天杖和头骨碗。红色身相女神生有三面六手，右手持鼓、匕首和剥皮刀，左手持天杖、套索和头骨碗。此圆的外围正方形坛城的边框，由穿越中心的对角线将圆与方形之间的背景按顺时针方向分为黄、红、绿和蓝，分别代表南、西、北和东四大方，双色相交之处就是次四方。八大尸林所在的同心圆本身又是唐卡边框四方坛城的中心，从而起到以二维的绘画反映立体多维坛城的目的。唐卡最下方绘有七位呈舞蹈身形并演奏乐器的空行母，画面右侧为一褐面男子，穿金色衣服，戴金色帽子，身旁立有一净瓶，似乎与坛城灌顶的仪轨有某种联系，可能是西夏自己的上师。画面右侧立有一位西夏供养人，或许就是这幅唐卡的施主，身穿白色的外袍，双手合十，身体右侧有黄底墨书西夏文榜题。

武威新华乡缠山村亥母洞也出土了西夏时期的一幅圆形坛城构图的上乐金刚坛城，[45]与亥母洞出土的其他西夏文物判断，[46]这件作品的年代是在13世纪初叶。这幅唐卡损毁严重，画面下部已经残破。从现存画面分析，这幅唐卡与我们本节论述的黑水城唐卡的风格有一定差异，更加接近同时期卫藏绘画的风格，例如画面中上师图像的描绘方法与卫藏绘画完全相同。唐卡遗留的原始装裱与另一幅带有汉风的十一面观音像相同，说明作品也是在西夏绘制的作品而非卫藏唐卡携入此地者。此幅唐卡沿坛城上方共出现六位上师图像，此为噶举派上师传承像，具体身份有待研究。这幅作品和亥母洞其他藏传文物表明西夏末年噶举派上乐金刚修行教法的广为传播。

下面将三十七神的上乐金刚和金刚亥母坛城的坛城图示如下：

[44]艾尔米塔什博物馆对此作的编号是X2409，尺幅五十二点五厘米×五十四厘米，断代12世纪末或13世纪初叶。论述此画的文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版28及其解说。

[45]李永良主编：《河陇文化》，图版371。

[46]亥母洞出土西夏乾定年间文书（最晚1226年），所以，此洞出土唐卡年代当在13世纪初年。

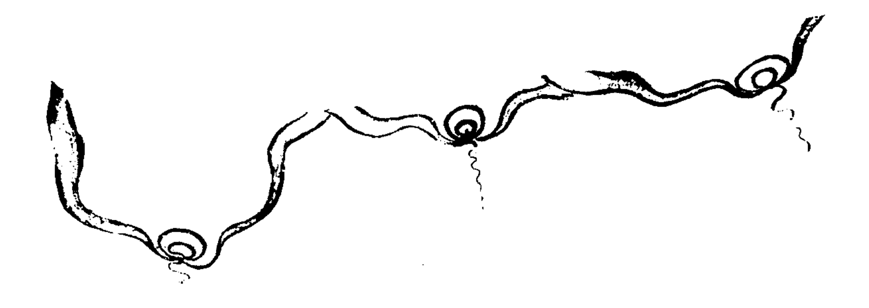
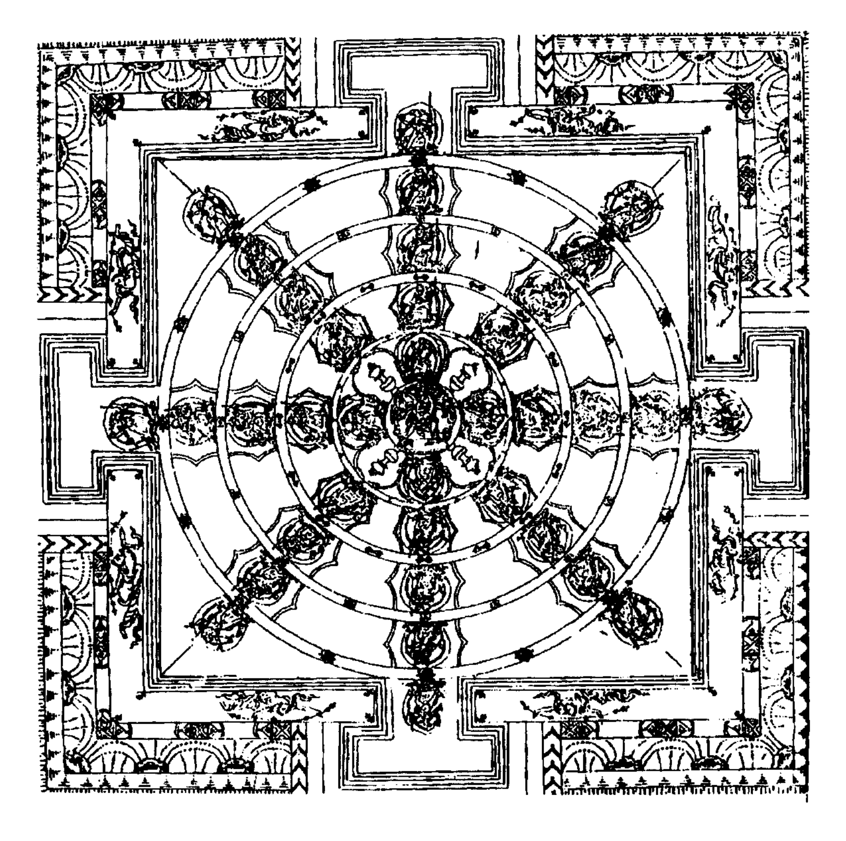


插图 2



第四节　黑水城唐卡中的护法与空行母

西夏佛教绘画中出现的护法像与西夏流行的佛教派别有密切关系。在黑水城汉地风格的作品中出现的护法像主要是明王、四大天王和摩利支天像；藏传绘画唐卡中的护法像有不动明王、大黑天神和多闻天王，另有四幅空行母像。其中多闻天王像的绘画风格介于汉藏风格之间，尤其值得注意。

一、大黑天神、不动明王图像渊源考

大黑天神，梵文名称为Mahakala，藏文作mgon po或nag po chen po，是藏传佛教最著名的护法神之一，在西夏佛教中也占有突出的地位。[1]现今藏于西方博物馆的作品有11至12世纪前后的大黑天神像。[2]黑水城出土的唐卡作品中也有两幅描绘大黑天神的唐卡，大黑天神的信仰在黑水城地方是相当盛行的。[3]值得重视的是，黑水城的大黑天神造像在造像特征上与常见的大黑天神造像有很大的差异，但我们在同时期或更早的壁画中能够找到对应例证。

大黑天神在唐时译为摩诃迦罗，不空译《仁王护国般若波罗蜜多经》卷下有云“摩诃迦罗大黑天神”，唐释良喷疏“言摩诃者，此翻曰大；言迦罗者此曰黑天也。上句梵语，下句唐言”。慧琳《一切经音义》第10卷则描述了摩诃迦罗的身相：“摩诃迦罗，梵语也，唐云大黑天神也，有大神力，寿无量千岁，八臂，身青黑

[1]我们从9世纪前后的作为壁画榜题的敦煌汉文卷子可以知道，大约9至10世纪，印度佛教金刚乘已经出入当时由吐蕃人统治的于阗，因为画家已经开始描绘大黑天神。参看张广达、荣新江：《敦煌瑞像记、瑞像图及其反应的于阗》，载《于阗史丛考》，上海书店，1993年，第212～279页。

[2]参看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitar Museum of Art, October 6, 1998–January 17, 1999.pl.14。

[3]据宿白先生介绍，内蒙古文物工作考古队在对黑水城殿堂遗址的清理过程中，发现了很多敬礼大黑尊（或作大黑、太黑、麻曷葛剌）的各种抄本，其中有《三水偈》、《敬礼偈》、《安坐偈》、《奉五供养》、《智者大黑八道赞》、《吉祥大黑八道赞》、《十方护神赞》和《大黑长咒》。在F191寺庙大殿前倒塌土中，清理出宝幡一件，墨书有“奉佛信士亦集乃缚二谨发诚心于大黑殿内悬挂宝幡一首，保护男长安灾除降福”，可见此处寺庙为大黑天神殿。（宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第251～263页《张掖河流域13至14世纪的藏传佛教遗迹》以及内蒙古文物考古研究所：《内蒙古额济那旗黑城考古报告》，科学出版社，1991年）从幡上文字“亦集乃”来看，大黑天神信仰似乎是盛行在元以后的亦集乃而不是西夏时的黑水城。科

云色，二手怀中。横把一三叉戟，右第二手捉一青殳羊，左第二手捉一饿鬼头髻，右第三手把剑，左第三手执碣吒冈迦，梵语也，是一骷髅幢也，后二手各以肩上共张一白象皮如披势，以毒蛇贯穿骷髅以为璎珞，虎牙上出，作大忿怒形，雷电烟火以为威光，身形极大，足下有一地神天女，以二手承足者也”。[4]这种八臂大黑天神的身相，是8～9世纪大黑天神东传时的最初形象，保留了印度教大黑天神的造像特征。笔者在敦煌莫高窟第17窟所出绢画《千手千眼观音图》中找到了这种早期摩诃迦罗大黑天的图像（图版51），[5]所执象皮为后代作品少见。藏传佛教大黑天神的造像，据藏文造像学文献的分类方法，有七十二种或七十五种身相，在藏传佛教的神灵体系中占第十等级，其中一些大黑天神同时属于出世间护法神和本尊神系。[6]早期的大黑天神都是宁玛派和噶当派的神灵，但稍后以萨迦派的大黑护法为最多，以致于大黑天神被认为是萨迦派特尊的神灵。据说持三叉戟的大黑天神和丑身王是同一位神灵，[7]但藏传佛教的大黑天神尽管有一身相称为财神，但与丑身王身相不同。有一种说法认为，藏传佛教大黑天神造像传入内地及蒙古始于八思巴，[8]此后大黑天神逐渐成为整个蒙古人的保护神，但直到16世纪达赖喇嘛应召赴阿拉坦汗廷帐说法之后，此王焚毁了所有佛教以外的偶像，称六臂大黑天神为蒙古佛教的护法神，自此之后，大黑天神信仰在蒙古地方才真正盛行开来。蒙古喇嘛教神灵体系中有一位作为财神的特殊的大黑天神，称为白大黑天



图版51　敦煌绢画大黑天神（《敦煌千佛洞》图版11）

兹洛夫藏卷TK—262就是有关大黑天神的仪轨文汇编，其中有《大黑天坛城绘法》、《大黑根本命咒》、《大黑赞》，经文背后有西夏文和藏文。参看孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》，第195～196页。

[4]唐义净《南海寄归内法传》第1卷之九：“又复西方诸大寺处，咸于食橱柱侧，或在大库门前，雕木表形，或二尺三尺，为神王状，坐把金囊，却踞小床，一脚垂地，每将油拭，黑色为形，号曰莫诃歌罗，即大黑天也。古代相承云是大天之部属，性爱三宝，护持五众，使无损耗，求者称情。但至食时，厨家每荐香火，所有饮食随列于前。……淮北虽复先无，江南多有置处。求者效验，神道非虚。”据此记载，唐时江南就有大黑天？

[5]Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London 1990, pl.11.

[6]这两份造像学文献为《本尊大海修法·大宝生处天成法·宝生明事》（俗称《宝生佛》yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）和《本尊神护法神修习法》（yi dam lha srung ma dang bcas pavi sgrub thabs dang rje gnang zung kha brgya rtsa dngos grub vbyung gnas zhes bya ba bzhugs so）皆为木刻版。参看内贝斯基著、谢继胜译：《西藏的神灵和鬼怪》第三章，1993年版及1996年版。



神，生有一面三眼六臂，有时绘成近似牛面，头发呈火焰状从冠后竖起，主要的右手持如意宝置于胸前，左手于如意宝之下持颅钵，其余的四手分别持小斧、鼓、三叉戟和象头杖，身后有象皮，脚踩二象。作为绘画表现时绘为白色。在蒙古地方流行的大黑天神的另一种身形，其神右手所持不是如意宝而是剥皮刀，其他四种持物分别为骷髅念珠、三叉戟、绳套和圆盘。最上面的两只手持象皮罩于双肩，戴头骨腰带，脚踩Vinataka（婆罗门教之象头神），此神一手持花，另一手持颅钵或鼠，绘画表现时绘为深蓝色。此种身相的大黑天神有一种不常见的身形，就是大黑天神只生有两手，右手持一剑，左手作期克印（Tarjani mūdra），脚踩象头人形，发髻上有一小的禅定佛像。

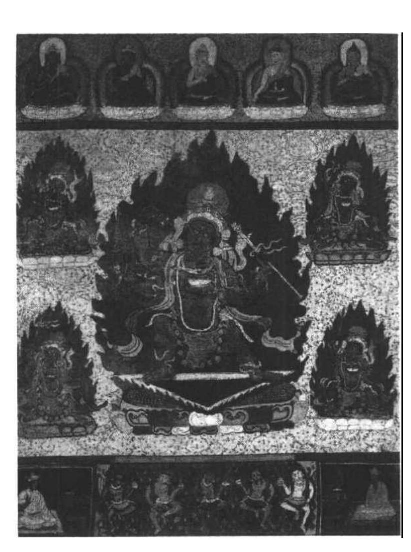
引起笔者重视的是，在受到吐蕃佛教强烈影响的南诏及此后的大理国，我们可以看到早期受到藏传佛教绘画影响的大黑天神图像，所以，藏传佛教大黑天神造像初次东传的时间无疑比人们设想的时间要早得多，详情参看本书第四章相关论述。

黑水城的这幅唐卡（图版52）[9]为丝质画布，奥登堡和玛利亚博士（Dr. Maria L. Rudova）认定这幅作品所绘为蓝色身形的不动明王，但笔者以为此唐卡主尊为大黑天神。理由如下：（1）从

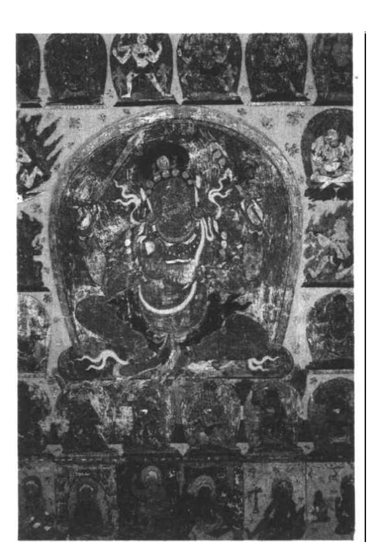
[7]唐代僧人义净《大唐西域求法高僧传》记载，印度寺庙门前有神像，称为麻曷葛剌，实为丑身王。

[8]八思巴所奉大黑天神名为婆罗门宝帐护法，据说八思巴应召为忽必烈讲解喜金刚密续，但他从来没有看过这部经典，在讲说此经的前一天晚上，大黑天神化身婆罗门老者为八思巴预先教授了此经。婆罗门宝帐护法生有一面三眼二臂，戴有白色的须鬓，右手持人骨法号，左手持盛血的颅钵，左臂上有骷髅念珠，可能右脚踩一人形，或蹲坐其上，参看Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography,, Dover, New York, 1988, p.160-162。又见宿白：《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年，第366页："藏密麻曷葛剌形象之东传，源于巴思八。"

[9]尺幅七十三厘米×五十六点三厘米，艾尔米塔什博物馆编号X2374，论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版60与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版32及其解说。



图版52　大黑天神（艾尔米塔什博物馆，编号X2374）



图版53　大黑天神（敦煌莫高窟第465窟东壁）

图版54　大黑天神
(《拉达克的文化遗产》
图版70)



造像特征来看，此神生有四臂三眼，直竖的橘红色头发用黄色丝带捆扎形成发髻，其上绘有小佛像，额上有五骷髅头冠，头后另有白色头巾饰带和金色双蛇头耳环以及从项后垂下的青花蛇项圈、断头花环和绿色饰巾，系虎皮围腰。手持象征物与造像学文献有所不同，其立姿亦不相同。第一只右手持缀果花茎，第二只右手持剑；第一只左手持三叉戟，第二只左手持血钵，双脚踩在一块白边框的红色三角形上，手镯、脚镯皆为青白蛇。这种身形的不动明王鲜见于藏传佛教造像[10]，然而，笔者在莫高窟第465窟东壁门北看到与此神持物完全相同的四臂大黑天神（图版53）；黑水城著名的上乐金刚双身像下方奥登堡所说不动明王像其持物、坐姿与第465窟大黑天神像完全相同，三幅图像头饰的细节的相

[10]玛利亚博士也谈到"此不动明王具有地方性，现有文献中，未提及一面、三眼、四臂，立于三角形上的不动明王，而且也没有他右手所持的水果枝"。参看比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版32及其解说。都是颅钵和剥皮刀而不见所持花茎(bzhugs so)，皆为木刻版，参看内贝斯基著、谢继胜译：《西藏的神灵和鬼怪》第三章，1993年版及1996年版。





图版55　大黑天神（《五百佛像集》，第350页）



图版56　大黑天神（《五百佛像集》，第397页）

似（都用蛇作为饰带束起头发）说明它们之间的风格渊源关系。第465窟门北图像为四臂大黑天神像，此作亦为大黑天神像；[11]（2）主尊脚下所置莲座之上的三角形边框，奥登堡和玛利亚都无从解释，实际上这是四臂大黑天神的标志之一。我们在拉达克阿尔奇寺译师拉康绘于11世纪初的壁画中出现的大黑天神图像中看到这种三角形基座（图版54）；[12]后代编印的造像图集中就可以找到这种三角莲花座，如《五百图像集》中的四臂大黑天神（图版55和56）。[13]所以，这幅唐卡所绘为四臂大黑天神像，是没有疑问的。这种身相的大黑天最初源自何处，仍有待考证。

主尊两侧各有两位小的图像，他们除了没有脚下的三角形边框，只有两手且持物不同以外，整个造型与主尊基本相同，都是大黑天神的化身或眷属。其右手持物分别为剥皮刀、弯杖、绳套和剑。中央部分的背景长茎菊花图案和黑水城的丝质唐卡完全相同，只是色彩为黄色。画面上方所绘为禅定五佛，右一为宝生佛，持如意宝，作慈悲印；右二为阿弥陀佛，作禅定印；中央为大日如来佛，似作转轮印；左二为持金刚，作触地印的不动佛；左一为不空成就佛，持交杵金刚，作无畏印。唐卡下方中央绘有五方五色空行母，与唐卡顶端的禅定五佛构成阴阳关系。唐卡下方左右角绘有上师像，画面右侧上师右手作无畏印，所戴僧帽样式不见于藏传佛教的萨迦派和噶举派，袈裟僧装完全用中原风格的线描造型，考虑到此类丝质唐卡的形成是西夏人将外来的艺术样式

[11]值得注意的是第465窟和黑水城出现的如此身相的大黑天在11－13世纪的大黑天造像中却十分罕见，例如，现在属于私人收藏的断代在12世纪的大黑天神像（Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, p.187, pl.52）及藏于罗布林卡的铜雕四臂大黑天神像（西藏自治区文物管理委员会编《西藏文物精华》第80页，图版52）其前臂右手持物都是颅钵和剥皮刀而不见所持花茎。

[12]Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, volume One: Central Ladakh, 1977, Boulder, p.76, pl.70.

[13]Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p.395 and 397.

图版57　大黑天神（艾尔米塔什博物馆，编号X2537）

本地化的结果，所以画面僧人可能是西夏僧人。

另一幅大黑天神像是木刻印画（图版57），[14]从严格的造像学意义上来确定其身份也颇费踌躇，因为与黑水城这幅大黑天神造像几乎完全相同的例证见于杭州飞来峰凿岩元代藏传佛教石刻造

[14]艾尔米塔什博物馆对此作的编号是X2537，尺幅六十六点五厘米×四十二厘米，断代13世纪初叶。论述此画的文献有比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版30及其解说。





图版 58　金刚手（飞来峰第 32 龛）

[15]据汉文造像题记记载，杭州飞来峰的藏传佛教造像创作于元至元十九年（1282 年）至至元二十九年（1292 年）间，为江南释教都总统杨琏真伽在位时出资建造。飞来峰现存元代造像六十八龛、一百一十七尊，其中藏传佛教造像有三十三龛、四十七尊，分为佛部、菩萨部、佛母部、护法部和上师部等五部。

像，即飞来峰第32龛的金刚手菩萨，见图版58。此金刚手菩萨右手上举持金刚杵，左手置于胸前作期克印。发髻样式与12至13世纪前后唐卡绘画中出现的明王发髻相同，头发直竖向上束起形成半圆形冠盖。发髻前方置有五佛冠带，中央禅定佛像较大者应为金刚手菩萨的主佛不动佛，但没有出现五骷髅。[15]这些造像特征与

作为护法神出现的金刚手菩萨身形极为相似：护法金刚手菩萨往往以人形出现，头发直竖，戴骷髅头冠，呈忿怒相，一面、二臂、三眼。颈间以蛇为饰，饰骷髅花冠，系虎皮围腰。右手上举持金刚杵，左手手印不明。身体周围围绕火焰，火焰中有迦楼罗金翅鸟。[16]

画面主尊右手所持的金刚鲜见于藏传佛教的大黑天神造像，笔者只是在一幅13世纪前后的金刚亥母唐卡的边框神灵中看到与此作品完全一样的大黑天神造像。[17]此像遵奉的传统与蒙古地方的二臂大黑天神相似，其例证见于阿莉斯《北派佛教的神灵》图版La，但后者右手所持物为短剑而不是金刚杵，其他造像特征都与二臂大黑天神相似。主尊的头发向上竖起，发髻中央有禅定佛像，戴五骷髅头冠，生有一面三眼，右手持金刚上举，左手置于胸前作（食指竖起）期克手印。佩耳环、项链、臂钏和蛇手镯、脚镯及肩带，系虎皮围腰，脚踩象头神。主尊背光为火焰，火焰之中有十位舞蹈的空行母，分别持杖、弓、铃、法轮、金刚剑、刀、金刚杵、黑石和长鞭。画面上方为居于波罗式佛龛内的禅定五佛，画面下方是五位空行母，手持花、烛台、灯。海螺和鲜果图案演变的三角形。画面顶端两侧为阴刻的“皇帝万岁”和“国泰民安”，梵文为召请大黑天神的咒语，om/ cha /nda/ ma/ ha/ ra/ jña/ na/ hum/，梵文下方为汉语译音。

将这幅木刻画确认为金刚手菩萨，我们不能解释主尊脚下所踩的象头人，这一造像特征出现在二臂身形的大黑天神造像中。为此笔者仍然遵从奥登堡的说法，确认此图为大黑天神。我们下面叙及多闻天王造像时，在多闻天王唐卡的上方可以见到与这幅纸画主尊造像完全相同的大黑天神。

黑水城出土的汉文文献《慈乌大黑要门》描绘了一种四臂持梃大黑天的形貌：

> 慈乌大黑，一面四臂，咬牙列（咧）齿，作我谩坐，炽身，严九龙；上二手，上右手执智（金刀）；上左手持棍棒。下二手，右手持人心，左持法梡（碗？），满成（盛）魔血，似吃饮像。散发，顶严不动佛，额严五骷髅。三目，穿虎皮祉（裙）。横行九施寻（首）。正伴有四师（狮）

[16]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism — Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.50-53.

[17]参看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6, 1998--January 17, 1999. 图版20最下一行从右往左第三位神灵，但脚下没有踩象头人。



子头，青黑色头，散发亦黑色；左伴有四师子头铁色，面前黑色；慈乌头立九施寻，乘云立；其施寻各具三目，穿虎皮裙；尽持钩兼并法棍。[18]

这种多首四臂大黑天像与我们前面描述的大黑天身相有所不同，与13世纪以后萨迦派的四臂持梃大黑天像皆不相同，早期多首例证见于拉达克阿尔奇寺松载殿壁画。[19]

明王，梵语名称是Vidyārājas，藏文作rig pavi rgyal po，是象征禅定五佛降伏嗔痴邪见法力的神秘之主。明王具有内明学识和包含在其经咒之内的神通法力，通常以禅定五佛及其胁侍的忿怒相身形出现。与禅定五佛对应，有五大明王，分别是对应中央大日如来的不动明王、对应东方不动佛的降三界明王（Trailokyavijaya）、对应南方宝生佛的军荼利明王（Kuṇḍalī）、对应西方阿弥陀佛的大威德明王（Yamāntaka）和对应北方不空成就佛的金刚夜叉明王（金刚手Vajrayakṣa/Vajrapāṇi）。不动明王，梵文作Acalanātha，藏文作mi bskyod rdo rje，深绿色或黑色身形，密教文献中将之称为大日如来的破除我执的化身（Nirmāṇakāya）；[20]有时也作为禅定五佛中不动佛（阿闳佛）的忿怒相化身，在藏文无上瑜伽密的文献《如意轮总持经》（Chandamaharoshana Tantra）中也被称作“如意轮总持”（Chandamaharoshana）。不动明王右手所持是一把火焰环绕的直竖的剑（西藏唐卡造像中经常是横置或斜立），此剑可以断除嗔怒慢三毒，左手持有能够禳除邪力作祟的套索（pāśa）并作期克印。其身光的火焰据说可以摧毁贪欲和我执。藏传佛教的不动明王，即不动金刚（Acala-Vajrapāṇi）护法神，生有四首（或一首）、四臂和四腿（或二腿），脚下踩妖魔，手持箭、套索、金刚和颅钵。其半跪坐姿被称为不动金刚坐姿（achalasana）。与汉地佛教尤其是日本佛教造像不同，西藏绘画中不动金刚经常是作为胁侍神灵，只有很少的作品将不动金刚作为主尊来描绘。[21]

黑水城的一幅不动明王唐卡（图版59），[22]主尊蓝色身形，黄色头发直竖，头戴五骷髅冠，右手持剑，左手持白色绳套，作期

[18]《俄藏黑水城文献》第5卷第181页，卷子编号为A7。

[19]Snellgrove, David L. & Skorupsk, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, volume One: Central Ladakh, 1977, London, p.57,pl. 43.

[20]如义净注疏《大日如来经》(Mahāvairocana-sutra)。

[21]参看Kossak, Stenve M & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999, pl.22。

[22]艾尔米塔什博物馆对此作的编号是X2375，尺幅四十七厘米×三十五厘米，断代13世纪初叶。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版61与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版31及其解说。

图版 59　不动明王（艾尔米塔什博物馆，编号 X2375）

克印。戴金耳环、臂钏和虎皮围腰，手镯和脚镯皆饰以青白蛇（颜色剥落），有一条大蛇攀援躯干作为花环装饰。主尊背光的红色火焰中所绘小图像为不动明王的化身，唐卡上方为禅定五佛，底行绘五张三足桌几，盘内所盛供品分别为鲜花供品、供灯、香炉、海螺和供果，象征与顶行禅定五佛构成阴阳关系的五位空行母。唐卡下方右角绘有一对著西夏装的夫妇供养人，画面左角为黄衣比





图版60　不动明王（《喜玛拉雅青铜器》图版134）

丘。从总体来看，这幅唐卡绘制得较为粗拙。除主尊外，其余图像的描绘都是先平涂底色，然后用较粗的墨线勾勒形体，火焰纹则略施晕染，使之具有立体感。

不动明王像是11至13世纪的藏传绘画着意表现的题材之一，然而，从总体来说，这幅不动明王造像与同时期的此类造像风格差异较大。



图版61　不动明王（艾尔米塔什博物馆馆藏，出自胜金口）

榆林窟第29窟壁画中绘有藏传佛教密教坛城中出现的金刚手和另一位右手持剑、左手持绳索的本尊神像，笔者依此可以确认其为不动明王。[23]这种身躯短粗、左手作食指向上竖起、其余四指屈向掌心的期克印的明王样式见于11世纪的东印度（图版60），[24]在11至12世纪在西夏的藏传佛教绘画，甚至在回鹘佛教绘画中也极为流行，如贺兰山拜寺口西塔七层、九层塔壁彩塑明王像[25]和吐鲁番残见的佛教石窟壁画（图版61）。此外，在云南剑川石钟山石窟第六窟有八大明王造像，其不动明王位于东北方，开窟时间在南诏至大理国时期（738～1253年）。[26]这些明王造像使我们对藏密明王图像在藏区以外的地区的传播有了新的认识。

二、北方多闻天王图像的演变

多闻天王是四大天王中的护北方天王，四大天王之首，是西藏民间宗教与藏传佛教中的最著名的护法神之一，也是古代中亚，尤其是古代于阗及敦煌地区最受崇敬的神灵，[27]在吐蕃统治敦煌期间，最为遵奉的神灵就是以多闻天王为主的四大天王和天龙八部，

[23]榆林窟不动明王图版参看第三章第四节图版21。

[24]Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choices, Newark, 1997, U134.

[25]《西夏佛塔》图版117～124、131～138。

[26]李昆声：《云南艺术史》，第187页。

[27]有关多闻天王在于阗的情况，参看张广达、荣新江：《敦煌瑞像记、瑞像图及其反映的于阗》，载《于阗史丛考》，上海书店出版，1993年，第212～279页。



留有很多祭祀天王的仪轨文，甚至行人走路也要祈请多闻天王佑护。[28]多闻天王在西夏宗教信仰亦占有重要的地位。

多闻天王梵文名称Vaiśravaṇa，汉文佛经传统译为毗沙门天王，藏文作rnam thos sras / rnam thos kyi bu，意为“多闻子”。作为护法神时，多闻天王称为kuvera / kebura，对应的藏文为drag ched / lus ngan，译为“恶身”或 “丑身”；作为本尊神时，称为Jambala，藏文转写为dzam bha la，称为“财神”或“宝藏神”。多闻天王的身色为黄色，象征标帜为猫鼬或吐宝兽（nakula），所持标帜有三叉戟、胜幢和宝瓶，车舆坐骑为自行马车（pushpaka）以及象或狮。其妻为Bhuñjati，明妃是Vasudhara。

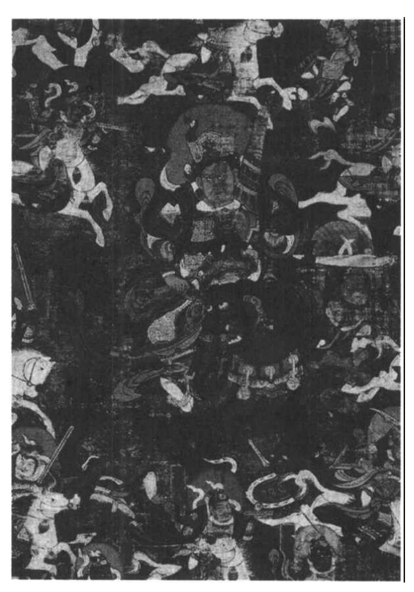
在印度，毗沙门天王更多地被尊奉为财神丑身王，是仙人多闻（Vaiśravas）的儿子，梵天神认定他为财神，其后由喜马拉雅的岗底斯山（Kailāsa）转到了锡兰，在此地使用《罗摩衍那》中妖魔罗伐奴王（Rāvana）用过的战车。毗沙门率领众多的夜叉和紧那罗（Kiṃnaras）兵卒居住在喜马拉雅地区的杨柳宫（Alaka）。众夜叉由二十八位将领统辖，众将之首为五娱夜叉（Pāñcika）。据《大神系谱》（Mahavamsa）所说，五娱夜叉是鬼子母诃利帝（Hārītī）五百儿子之父。这位夜叉在印度极为受人崇拜，在犍陀罗和北印度可以找到他的造像，其造像后来与毗沙门的图像糅合在一起。五娱夜叉通常戴有头冠、持矛和珠宝囊，有时会有一两只鸟禽相伴，其图像类似汉地佛教《送子观音图》中的小鸟。在阿旃陀石窟，五娱夜叉是作为诃利帝的眷属神出现的。其象征标帜经常变化，矛经常看不到，珠宝囊更少见，但其也持有毗沙门特有的象征物猫鼬（藏传佛教造像绘为吐宝兽，故称毗沙门为宝藏神，而且不同的毗沙门天王造像之间有些微的差别，有的持三叉戟，有的以龙相伴）。毗沙门天王的表现方式变化多样，除了藏传佛教外，其他佛教造像并不刻意将他表现为财神，汉藏佛教造像中毗沙门天王的造像差异较大，黑水城出土的毗沙门天王像遵循了汉藏两种不同的造像传统，在黑水城另一幅画在木制佛塔外壁所绘多闻天王像则完全是汉地风格，[29]带有藏传风格的多闻天王绘画将两种造像学特征和两种不同的艺术风格巧妙地融和在一起。

[28]如伯2341之九云：“今为王事，欲涉长途。道路悬逞，关山峻阻。欲祈告达，仰托三尊，敬舍珍财，愿保清适。惟愿伐折罗大将引道，所向皆通；毗沙门天王密扶，往来安泰。”此外，伯2807、斯坦因2146之天王文、布萨文都是是以多闻天王为主的愿文。参看杨富学、李吉和辑校：《敦煌汉文吐蕃史料辑校》，甘肃人民出版社，1999年，第224～229页。

[29]《丝路上消失的王国》图版16，这种塔之样式同样见于贺兰县宏佛塔。见《西夏佛塔》图版75。

[30]参看Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, vol. 2, Rome, 1949, p. 571–578。图齐教授在《西藏画卷》在论述多闻天王像时，主要谈及中亚的影响，这种中亚影响是指敦煌于阗一带流行的多闻天王造像。此外，西藏多闻天王与南诏和大理时期的多闻天王造像，有相互影响的成分。吐蕃第三代赞普都松芒布杰（vdus-srong-mang-bu-rje）于704年亲征洱海诸蛮时卒于军中，犀德祖赞曾娶南诏妃犀宗为妻，牟尼赞普前往“姜”（vjav）地征战时，使用一种战旗，称“姜域多闻旗”，上面绘有多闻天王。关于吐蕃与南诏关系，参看陈楠：《吐蕃与南诏及洱海诸蛮关系丛考》，载《藏史丛考》，民族出版社，1998年，第110～148页。

极为重要的是，黑水城的毗沙门造像将承继北印度，流传与8至10世纪于阗、敦煌和云南大理的毗沙门造像与汉地中原的毗沙门造像之间缺少的一些环节显示出来，他有助于我们了解这一图像的历史发展过程。[30]


图版62多闻天王（局部）

黑水城的这幅多闻天王唐卡（图版62）[31]画在有蓝白方格的麻布上，此种画布与图版11《莲花座转轮印释迦牟尼佛》所用的画布完全一致，据此我们可以判断两幅作品大致绘于同一个时期，即12世纪末至13世纪初。前一幅唐卡除了构图与传统的西藏唐卡不同之外，在造像风格与绘画技法上完全是西藏气派，但这幅多闻天王唐卡的情形比较复杂。从画面尺幅和边框四周的五彩莲瓣，尤其是画面上方典型西藏风格的大黑天神像以及毗沙门天王左手所持吐宝兽来看，艺术家是要将这幅作品绘为唐卡的形式而不是汉地的卷轴画。此外，画面人物的安排似乎也是以密教坛城的方式进行的。但是我们如果观察唐卡所绘的人物、器物标帜和色彩风格，发现整个作品是遵循汉地造像传统完成的。对此，我们可以将这幅作品和现藏大英博物馆的敦煌绢画进行比较，其间的联系是显而易见的。例如，将黑水城多闻天王像与断代9世纪的《行道天王图》和断代10世纪中叶（五代）的《行道天王图》[32]以及山西大同崇善寺的宋代四大天王造像相比，除了手中持物的不同外，天王的头冠、面部造型特征、盔甲的样式和双肩绿色的饰带几近完全相同。从汉藏艺术交往的历史分析，早在8世纪中叶，随同文成公主进藏的汉地艺术家在修建大昭寺时就完全按照汉地样式在寺院门廊塑造四大天王像，这很可能是西藏四大天王像最早的粉本，其后建桑耶寺时也有汉地风格的四大天王像，[33]甚至西藏绘画中八骑士

[31]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2382，尺幅九十五点五厘米×六十四厘米．艾尔米塔什博物馆断代在12世纪末至14世纪初。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版68，贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪：喇嘛教艺术》1977，以及比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版55及其解说。

[32]编号分别为Stein painting 45, Ch. 0018和Stein painting 26, Ch. xxxvii. 002。

[33]参看索南坚赞《王统世系明鉴》和巴赛囊《巴协》（佟锦华、黄布凡译：《巴协》汉文本，第34~35页）。扎雅仁波且在谈到这一影响时写道："大昭寺的四大天王像供奉在通向正殿的过道两边．正殿供奉释迦牟尼像。据说塑造四大天王所用的胶泥和建桑耶寺所用的胶泥是完全一致的，就四大天王塑像本身从各个方面来说也和汉族雕塑家在内地塑制的佛像几乎完全一样。"（谢继胜译、扎雅著：《西藏宗教艺术》汉文本，第89页）





图版62 多闻天王（艾尔米塔什博物馆，编号 X2382）

[34]扎雅仁波且对此传承的由来作了解说："后藏江孜的却伦措巴寺所藏最著名的圣物是两面战旗。人们传说当年穆尼赞普（或穆赤赞普）取道雅姆唐前往康区作战的时候，持有一面战旗，上面绘有护法神多闻子（毗沙门天王）和八位伴神骑士的画像。这面旗子就是著名的'姜域多闻旗'。与此同时，穆尼赞普有一个多闻子护法神的化身，在这位化身周围伴随着很多长着各种各样的脑袋，如人身人首的也有人身兽头的武士。穆尼赞普命令艺术家在第二面旗子上画上他的化身。后来，这面旗子逐渐被世人所知，它就是著名的'似姜域多闻旗'，意思是'与姜域多闻旗相似的旗'，旗面上用八位伴神骑士和各种姿势的武士衬托描绘虎北方的护法神多闻子。绘画采用的方法是汉地流派的方法。"扎雅仁波且这里引用的文献是《五世达赖喇嘛传》(za hor gyi bnde ngag dbang blo bsang rgya mtshovi vdi snang vkhrul pavi rol rtsed rtogs brdzod kyi tshul du bkod pa du ku lavi gso bsang)，哲蚌寺甘丹颇章木刻版叶13~14。

[35]关于于阗艺术家在吐蕃的活动史实，在藏文史书《巴协》增广本中有一段极有价值的记载，此书记曰："（修建桑耶寺时）听说在李域的加诺木莫地方有一个巧匠，他是修建温姜德乌寺的工匠师傅。于是，赞普命人将一只獐子关在铁笼中，派使者带着獐子和一封信函。信中写道：'笼中关的是吐蕃赞普的香象，今派人送去，请收下。贵国有一个叫李·觉白杰布的巧匠，请让他来修建吐蕃赞普的本尊寺庙。如果不肯赠与，赞普震怒，将陈兵相向！'使者到了李域，把信函献给李域君王。李域王看了函令，看见送来的礼物香象连屎尿都散发香味，对之非常喜爱。又怕不遵从赞普命令会引起战祸，便商定遵命照办。杰布说：'我太老了，我有三个儿子，把他们奉献给吐蕃赞普吧！'李域王说：'你如果不去亲见赞普一面，赞普就会领兵来打李域。听说从前吐蕃赞普就曾率兵骑兵击败过李域。这次，你李·觉白杰布一定要到吐蕃去，哪怕死在途中，也要把你的头颅献给赞普！'于是派李·赛松、李·赛悦、李·赛道等三子陪同父亲去吐蕃做工。让使者带着礼品返回吐蕃。李·觉白杰布未死于途，平安到达吐蕃与赞普相见。"(von cang devu yi bzo bo mkhas pa zhig li yul lcags ra smug mo na yod par thos pas/ gla ba gcig lcag kyi dra bar bcug nas vdi bod kyi btsan povi spos kyi glang po yin pas vdi bzhes la/ li spyod pavi rgyal po zhes pa [pavi] bzo bo mkhas pa zhig yod zer ba de bod kyi btsan povi thugs dam gyi lha khang gi bzo byed pa la gnang ba zhu ba dang/ de ma gnang na btsan povi thugs khros nas dmag vdren no bya bavi sgrom bu skur nas pho nya btang/ pha nya bas ce li rje la phul bas/ li rje bkav sgrom gzigs nas/ spos kyi glang povi chu dang rul ma tshur [tshul] chad spos su byung bas zhu rten lvang mnyes/ btsan povi bkav ma nyan na dmag lvang vjigs nas/ bkav sgrom nas byung ba ltar rdzong bar chad nas/ li spyod pavi rgyal po bod yul du mchis vtshal bar sgo bas/ nga rgas ngavi bu gsum btsan povi phyag tu vbul lo mchis bas/ li rje na re khyod rang btsan po dang dyar ma mjal na li yul du btsan pov dmag vong/ sngon kyang bod kyi btsan pos rta dmag drangs nas li cham la phab ces zer nas kho de/ li spyod pavi rgyal po lam du gum kyang mgo btsan povi phyag tu phul gcig [cig] ces/ bu li gser gzung/ li gser vod/ li gser tog gsum bod du bzo byed du sdzangs [brdzangs]/ pho nya la skyes bskur nas yar vong/ li spyod pavi rgyal po ma gum bar btsan po dang zhal mjal//)

[36]有关尉迟乙僧的生平及其作品，参看金维诺教授：《阎立本与尉迟乙僧》，载《中国美术史论集》，人民美术出版社，1981年，第117－134页。罗马大学教授马里奥布萨格里谈到于阗画派对西藏艺术的影响时写到："由于于阗画派赢得了良好的声誉，他对西藏的影响继续下来了，于阗在8世纪已和西藏关系密切，《西藏王统记》记载说于阗画家和译师出现在吐蕃是热巴巾时期（815～838年）。我们后来在13世纪以前的艾旺寺发现了用于阗风格（李域，li-yul）描绘的佛殿；有一些唐卡也是同样的于阗风格；在江孜白居寺万佛塔也有着塔里斯拉克（Tōrislark）和丹丹乌里克（Dāndān Oilüq）作品的痕迹；而且在各个时期的毗沙门天王画像中均有对尉迟乙僧绘画风格模模糊糊的模仿。所有这些表明于阗艺术不同时期西藏绘画的主题和类型的影响。于阗艺术风格的活力为西藏艺术的特质和精巧所证实。"(Mario Bussagli, Central Asian Painting, 1979, Switzer-land, p.67)



插图 3

围绕天王疾行图的样式也是得自汉地，与《天王行道图》的构图法则完全一致。[34]藏传绘画多闻天王造像的另一个源头是早期于阗画派，藏文文献记载，同样在8世纪，于阗艺术家就在吐蕃活动，于阗一带流行的多闻天王造像在当时传入吐蕃是完全可能的。[35]西藏似乎仅见于多闻天王造像的屈铁盘丝的用线风格与传统西藏绘画大异其趣，让我们想到尉迟乙僧的绘画。[36]在今天所能见到的西藏早期绘画中，描绘毗沙门天王的作品非常少见。根据现有的资料，吐蕃绘画中最早的毗沙门天王造像出现在榆林窟第25窟前室东壁北侧，虽然此位天王仍托塔持戟（与西方广目天王托塔持鼬不同），但已著吐蕃武士铠甲，形貌与后世藏传多闻天王相似（图版63）；[37]此后有与汉地艺术有密切关系的夏鲁寺壁画（图版64），大约创作于1306年。然而，夏鲁寺多闻天王与传统中原的多闻天王已有所不同，坐骑为狮，持伞幢，携猫鼬而不是吐宝兽。其后，在江孜白居寺壁画中也出现了毗沙门天王图像。藏传佛教绘画中此王的绘画一般认为遵循的是汉地和中亚的艺术传统，但仍然具有自己的一些造像学特征，如左手所持的吐宝兽替代降伏那伽的猫鼬，以胜幢坚赞代替旗帜，没有汉地毗沙门右手所持的三叉戟，坐骑为绿鬃绿尾的狮子而不是马等等。此外，托林寺的多闻天王图是藏传寺院中比较少见的完整表现多闻天王造像的壁画之一。主尊天王像依稀可见吐蕃天王的造像特征，但八大骑士的安排不是环绕主尊一圈而是竖行安置在背龛的两侧。[38]9世纪前后完全汉地式样的毗沙门究竟如何演变为14至15世纪具有典型西藏风格的多闻天王造像，[39]黑水城这

[37]敦煌研究院编：《中国石窟·安西榆林窟》，文物出版社，1997年，图版42。

[38]图版参看金维诺主编：《中国壁画全集33·藏传寺院3》，图版167～189。

[39]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999. 此书图版52和53可以看作是14、15世纪西藏多闻天王图像的代表作品。此外，西藏传统的造像学将多闻天王按照不同的体系分为不同的图像，持矛的汉地多闻天王样式保留在持红矛骑蓝马的多闻天王（rnam sras mdun dmar rta sngon can）图像中，参看 Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p.344。





图版63　多闻天王（《安西榆林窟》图版4）

图版64　多闻天王（夏鲁寺壁画）



幅唐卡应该说正好填补了这一段的空白。

画面主尊多闻天王（插图3）：1为黄色身形，头戴汉地毗沙门天王样式的金色五面立式佛冠，怒目圆睁，嘴唇紧闭，以防止口雾之毒伤人；右手持能够满足信众一切愿望的胜幢，右手持棕色的吐宝兽，身穿盔甲，跨坐于狮身之上。狮子的造型与吐蕃时期藏王墓上的石狮有某些相似之处，但更具写实特征。狮子的身色为蓝色，但鬃毛和尾毛都是绿色，与狮子的身体不和谐地结合在一起。这种绿鬃绿尾蓝色身形的狮子在西藏绘画中是多闻天王的专门坐骑，与西藏绘画传统中的绿鬃白玉狮有所不同，但14世纪前后的多闻天王唐卡有时也将此王坐骑绘为绿鬃白身的。笔者推论，多闻天王的坐骑由马换为狮，应与西藏民间宗教中白牦牛被雪山白狮子替换的过程相一致。

多闻天王周围是八位骑白马的武士（2、3、4、5、6、7、8、9），分别代表世界的八大方和次四方，实际上也是众夜叉的头领，称为八大马王（rta bdag），左手皆持吐宝兽，有不同颜色的圆形头光。主尊头顶正上方白色身形2的武士右手持金色托盘，上置闪耀火焰的蓝色宝石，是位于西方的善宝（nor bu bsang po / Manibhadra）；顺时针旋转之3绿色身形者戴有野猪面具，右手持金底楼阁佛塔，是位于西北方的五娱夜叉（lngas rtsen / Pōñcika），但其身色在西藏唐卡中多为淡黄色；6蓝色身形者右手持剑（有时亦持盾）者，是位于北方的毗沙门化身丑身王（Kubera）；9白色身形者右手持剑，是位于西北方的妙聚夜叉（vjam po vkhyil pa / Mṛdukuṇḍalin）；7黄色身形者右手托上置太极球的金盘，是位于南方的满贤夜叉（gang ba bsang po / Purṇabhadra），他是毗沙门天王的一个儿子；8棕色身形的猫头武士右手持月牙刀，是位于东南方的正知夜叉（yang dag shes / Sañjaya）；5褐色身形者右手持金瓶，是位于东方的宝藏神（Jambhala）；4蓝色身形者右手持长矛，是位于西南方的荒居夜叉（vbrog gnas / Aṭavaka）。八位马王皆有一位没有坐骑的步行夜叉随从，他们都肩负各种财宝。11的夜叉负蓝色布匹；14的夜叉乾达婆（dri za / Gandharva）持钺，猪面，为居于北方的神灵；17为兔首人身夜叉，背上插有板斧；15的夜叉黑面，戴

黑色狱卒帽，这种宋代多见的帽子样式见于敦煌纸画，如大英博物馆藏北宋时期的《十王经画卷》；[40]16的夜叉图像模糊不清，肩负珠宝；13的夜叉双手托举的为七宝之中的象牙宝、其上置有犀牛角、珊瑚树、蓝色三眼宝石和国王、王后和大臣的金耳环，夜叉造像亦有域外色彩；12的夜叉图像褪色严重，无法辨认；10的夜叉戴灰色璞头，所持之物疑为书简。唐卡的上方绘有八幅图像，19和23的骑狮像应为多闻天王的化身，但头饰与主尊多闻天王不同，坐骑狮子的造像似乎完全尊奉了西藏绘画的传统，即所谓的绿鬃白狮子。18武士为婆楼那（chu lha / Varuṇa），右手持蛇，左手持猫鼬，是居于西方的神灵；20所绘为骑白狼的红面猴，右手持莲花，左手持吐宝兽。21图像模糊，不易辨认；22的武士戴五骷髅头冠，踩无头尸身，右手执断头，左手掌心置一净瓶，据此可以判定为满贤夜叉化身；24的武士身后有五彩背光，坐于金色大桶之上，极可能是水神夜叉之一；25的武士头戴五骷髅头冠，身份不详；26、27、28和29身色分别为黄、红。蓝，白，应为四方夜叉的化身，坐骑分别为虎、鹿、牛和马，右手所持物皆为吐宝兽（26持物不易辨认）；左手持物分别为宝幢伞盖、红色倒三角形、缚旗长矛和金轮。34置于绿色水波之中，双手结跏趺座，上置珠宝囊，疑为那伽龙神；33图像褪色严重，左手持吐宝兽，右手持银盘，据此可判定为月神；30的武士踩在一仰伏女身上，左手持吐宝兽，右手持金轮；31的武士立于白色莲花之上，左手持吐宝兽，右手托金瓶，似为东方宝藏神的另一化身；32左手持吐宝兽，右手持缚旗长矛，为毗沙门天王的化身。35所绘为完全西藏风格的神灵，深蓝色身形，右手持金刚，左手执蓝色绳索，著虎皮围腰，脚踩侧卧白色象头人形，立于莲座之上，其莲座样式为西藏风格的涡轮对卷莲叶。其造像样式与雕版印制的大黑天神像完全一致，因而，此像为大黑天神像。如果不考虑下方脚踏象头人，此像可以判定为金刚手或者是不动明王。[41]

此幅唐卡的人物旁边都有朱红色的榜题框，而且都写有文字，遗憾的是文字已漫漶不清。整幅作品的构图方式像是缩小的壁画，除了画面上方的不动明王像外，这个唐卡体现的是上承敦煌艺术传统的汉地风格，但从其所遵循的造像传统和一些细节描绘可以

[40]编号为Stein 3961。

[41]笔者推论在毗沙门天王图像源自如下史实：742年，吐蕃、大食和粟特人攻打安西，毗沙门天王应不动明王之请随军护法，自此将不动明王像出现在多闻天王造像中。

看出西藏艺术对它的影响。

黑水城另有一幅多闻天王图,[42]作品绘于棉布之上,可能是画布涂胶过厚，画布颜料呈片状翘起。主尊多闻天王，黄色身形，戴白色三叶头冠，穿蓝色盔甲，右手执胜幢，左手持吐宝兽，坐骑为蓝色的狮子，整个图像处于一圆形背景之内，外围另套一大的同心圆，分为八格，内绘骑白马的八位夜叉。大圆安置在一正方形的框内,空白用绿色填充 ,四角绘有四位双手合十的龙神。唐卡上方是置于佛龛之内的禅定五佛，从身色及手印判断，从左至右分别为不动佛、阿弥陀佛、大日如来佛、宝生佛和不空成就佛。下方红色背景上绘有供奉神灵的五种供品，左右角绘有身体赤裸的仅著红色短裤的男女供养人，他们身旁有一株热带树木。此幅唐卡绘制极为粗拙，多闻天王和八夜叉的构图方式似乎受到西藏民间轮回图和驱邪木板画而不是坛城构图的影响。

贺兰县宏佛塔另有一幅绢质护法神像[43]坐像，二目二臂，左手携吐宝兽，右手持物不详。从其持物判断，笔者以为此神为多闻天王的另一化身宝藏神。此幅作品的年代在12世纪，似乎比黑水城的多闻天王唐卡要早一些。汉地没有这种多闻天王的这种身相，考虑到此套绢画中有很多幅都是藏传风格，这幅护法神像极为可能是宝藏神，右手所持就是颅钵，藏传佛教绘画宝藏神的早期图像非常缺乏，我们看到的有13世纪的一幅石雕和一幅容格家族（Ronge Family）收藏的袖珍画“孜各利”可资比较。[44]

三、空行母的种类

对于佛教的其他派别来说，金刚乘密教更加重视阴阳性力的平衡，重视女性神灵。密教仪式不仅接纳女神，而且女神在其仪轨中具有决定性的作用。密教的女魔其象征意义也发生了很大的变化,她们是作为佛徒求得解脱而必须摈除的死亡和烦恼的象征,这些女魔逐渐被认为是通往佛法之路的向导和证得顿悟的帮手。这些女神中最重要的一类就是空行母。

黑水城出土的空行母分为阎摩空行母、因陀罗空行母和金刚空行母三种，另有一件五空行母头冠。所有的空行母都绘于丝质画布上，似乎表明创作者注意到了绘画材料与表现对象的之间的

[42]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2403，尺幅三十一厘米×二十一点五厘米，断代在13世纪。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料 西藏风格造像》图版68与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版56及其解说。

[43]《西夏佛塔》图版41。

[44]袖珍画图版见Heller, Amy, A Set of Thirteen Century Tsaakali, Orientations, 12/1997, fig.4。Robert E. Fisher, Art of Tibet, pl.100: Jambhala.





图版65 空行母头冠（艾尔米塔什博物馆，编号X2472-6）

关系，以丝质画布传达女性神灵的特征。

空行母，梵文为ḍākinī，汉文佛经译为荼加尼，藏文作mkhav vgro ma，是“证得殊胜成就的瑜伽行母（thun min dngos grub brnyes pavi rnal vbyor ma）”。在密教万神殿中，空行母是等级较低的女性神灵，她们通常是作为胁侍神灵或眷属（vkhor）出现，代表主尊的某种阴性的力量。这些女神一般以舞蹈身形出现，持天杖（khatvānga），其中最主要的一组空行母与禅定五佛和五菩萨相互对应，分别为：（1）佛空行母，持法轮，她在藏传佛教中有时被称作“那若康决玛”（Na-ro mkhav-spyod-ma/Nāḍīḍākini），是萨迦派所传三种空行母法中最重要的一种，[45]经常是作为金刚亥母的胁侍神灵，呈舞蹈身形，左脚踩在蓝色和红色两个人形之上，手持剥皮刀和颅钵，带头骨花环并持天杖，裸身。[46]（2）金刚空行母属于喜金刚（马头金刚）坛城，呈舞姿，左脚踏于尸身（Nairrti）之上，持金刚和颅钵，臂弯立有天杖。（3）大宝空行母手持如意宝。（4）莲花空行母手持莲花。（5）诸相空行母手持交杵金刚。[47]

图版65[48]的五空行母头冠，据萨莫宇克所说，此五件作品，除了第五面冠板属于另一件头冠外，其余四块都属于同一幅头冠。作品都是绘制在由残损经卷纸张裱褙而成的纸板上，纸板外形裁成法轮形，上方的突起表示火焰，下方为莲花座。所有空行母都是一面四臂，近似方形的白色头光，黄色幡头的白色披巾，呈舞

[45]萨迦派所传空行母三法（mkhav spyod skor gsum）为那若空行、帝释空行（indra mkhav spyod）和弥勒空行（mee-tri mkhav spyod）。

[46]图版见《密宗五百图像集》第118页图版88。

[47]五空行母的梵藏文名称如下：Buddhadakini/sangs rgyas mkhav vgro ma；Vajradakini/rdo rje mkhav vgro ma；Ratna-dakini/rin chen mkhav vgro ma；Padmadakini/Padma mkhav vgro ma；Vi?vadakini/sna tshogs mkhav vgro ma/ / 此外，西藏民间尚有八大空行母的说法。这八大空行母中的七位分别为：1.白色持镜空行母（Lāsyā/sgeg pa ma），手持镜子端详；2黄色念珠空行母（Mālā /phreng ba），手持念珠；3.红色奏乐空行母（Gītā/glu ma），持乐器；4.红色持花空行母（Puṣpā /me tog ma），手持鲜花；

蹈身相，展右或展左，著红色短裙，黄色腰带有蓝色长飘带，饰有耳环、长短项链、手镯、臂钏、膝环和脚镯。身色分别为蓝色、红色、黄色和白色，第五位空行母亦为白色，皆绘于石绿色背景之上。第一位蓝色身相的空行母右手持金刚，握拳；左手持铃，作来迎印（？）。第二位红色身相的空行母右手持小鼓，左手持颅钵，后方的一双手于空中挥舞。第三位黄色身相的空行母右手持莲花，左手持铃，主要的双手持笛吹奏。第四位白色空行母右手持莲花和小鼓，左手持天杖和颅钵。从其身色分析，这四位空行母（实际上应有五块绘板）应分别代表东南西北中五大方，第三位绘为正面的空行母可能对应中央大日如来佛。第五位白色空行母右手持镜（？）和？，左手持天杖和颅钵，这块画板属于另一幅头冠。所有空行母在造型上有一个突出的特点，就是头部基本呈方形，发际线也绘成直角状。她们的头发不是在头上束起发髻，像《金刚亥母》唐卡下方表现得那样，而是头发披在肩后，其式样与黑水城绿度母缂丝唐卡及《不动明王》下方的舞者相似。在藏传佛教传统唐卡绘画中，源自印度神话的空行母或供养舞伎的画法，多少年来变化一直很小，从色彩风格观察，应该是12世纪的作品。

图版66[49]描绘的空行母，踩在一卧于莲座上的棕色水牛身上，这种样式在印度佛教造像学文献和藏传佛教造像学图集里找不到完全对应的描述。从身色分析，她似乎属于与金刚亥母相联系的金刚空行母，但却没有持金刚标帜。《成就花蔓》（Sādhanamālā）将空行母、拉莫、都杰玛（Khaṇḍarohā）和肃巾玛（Rūpiṇī）作为四方空行母，描绘其身色分别为 蓝、绿、红和白色，生有一面四臂三眼，左手持有骷髅头骨的天杖和颅钵，右手持小鼓和剥皮刀，头发蓬乱，戴五骷髅头冠，以展右（Alīḍha）姿势站立。[50]假如黑水城的空行母遵循的早期传统，这位空行母有可能是都杰玛（Khaṇḍarohā），但仍然不能解释脚下所踩的棕牛。奥登堡认为可能是一种阎摩空行母（Yamidākinī），笔者分析奥登堡作此判断的依据是阎摩的坐骑是水牛，阎摩女（Yami）是阎摩的姊妹，同时也是阎摩的后妃。阎摩空行母应为阎摩后妃的伴属神灵。除此之外，这位红色空行母的造像完全合乎造像仪轨，两只右手持

5．黄色焚香空行母（Dhupā，bdug spos ma），手持香炉；6．红色光明空行母（Dīpā，snang gsal ma），持灯盏；7．绿色涂香天女（Gandhā，dri chab ma），手持海螺涂香瓶。参看Waddell，L. A., The Buddhism of Tibet or Lamaism with Its Mystic Cults, Symbolism and Mythology and in Its Relation to Indian Buddhism, 1895, London, reprinted in India, 19??。

[48]作品在艾尔米塔什博物馆的编号X2472—6，论述此画的文献只有比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版36及其解说。

[49]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2395，尺幅三十七点三厘米×二十四点五厘米，丝质画布，断代在12世纪末至13世纪初。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版81与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版33及其解说。

[50]Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Cognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968, p.321—322。空行母在印度神话中被称为吸血者，故持颅钵（血钵）。参看Knappert, Jan, Indian Mythology, London, 1991, p.70。



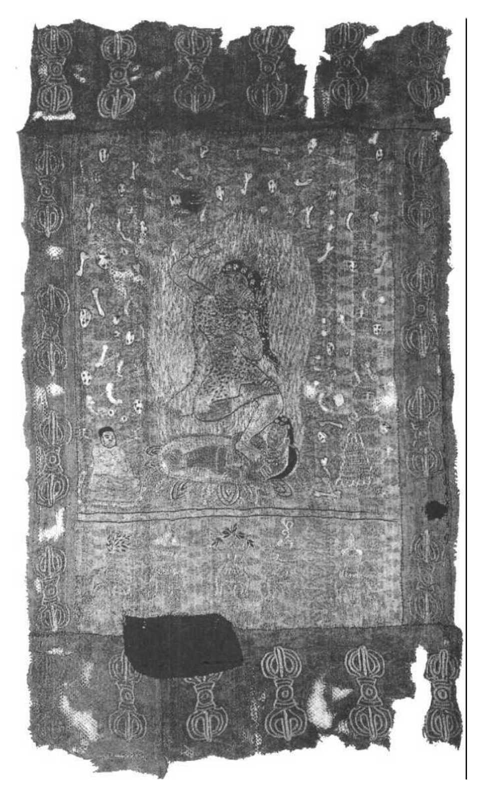


图版 66　空行母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2395）

剥皮刀和小鼓，左手持天杖和颅钵。头戴五骷髅头冠，身挂断头花环，系虎皮围腰，有手镯、臂钏、脚镯和上下身所饰璎珞，耳环、四肢皆有青白蛇为饰。红色火焰背光占据了画面大部分空间，人物和背景为相同色彩，用细线勾勒形体轮廓线。莲座莲瓣为单瓣涡轮纹覆莲。背光以外背景填充的颜色渐至褪色，其上绘有细小花茎，原色应较深，但现在已掩盖不住画面的暖色主调。从色彩风格来看，这幅唐卡与那些著名的作品明丽流畅的风格有所不同，似乎代表着一种不同的流派。

图版67[51]是另一幅丝绣，画面破损严重，由几块不同的丝绣片用黑线缝缀成一幅唐卡。唐卡的四周绣有二十四支金刚杵，画面下方有与图版66、68相似的五方空行母供品，此为判断主尊为空行母的标帜之一。如果我们从主尊背光后背景所绣尸林分析，此女像又像是金刚亥母，奥登堡认为主尊为因陀罗空行母。这位空行母的身色为棕褐色，一面二臂三眼，头发散乱披向身后，戴五骷髅头冠，右手持剥皮刀，左手持颅钵，左臂弯立有天杖，展右坐，左脚踩在一捆绑在莲花座上的人身上，莲座两边有一上师像和佛塔，佛塔样式与黑水城遗址所见式样完全相同。身光为金黄色，身光以外的背景皆为尸林。

图版68[52]则是一幅风格独特、描绘细腻的丝质唐卡。画面的色彩带有浓烈的藏区西部绘画风格，由于绘在质地细密的丝绢之上，画面



图版67　空行母（艾尔米塔什博物馆，编号X2397）

[51]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2397，尺幅五十六厘米×三十二厘米，断代在12世纪末至13世纪初。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料　西藏风格造像》图版83与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版34及其解说。

[52]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2396，尺幅八十八厘米×五十八点五厘米，断代在12世纪末至13世纪初。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》图版82与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版35及其解说。



色彩感缺少西部藏区唐卡那种矿物颜料质感而稍显柔润。从空行母脚下所踩仰卧男像造型分析，这是一幅西夏人绘制的作品。男像的三叶形头冠是波罗时期菩萨三叶冠的简化形式，但黑灰色束发带已见汉地式样，尤其是男像的肖像描绘有显著的西夏风格，或许糅合了某种中亚成分。男像身下的莲座莲瓣是这一时期流行的对卷涡轮莲叶，但是用细线勾勒轮廓，没有晕染。唐卡的主尊为蓝色身形，生有一面二臂三眼，直竖的黄色头发用红色发带束成发髻，其上绘有释迦牟尼佛图像。奥登堡据此佛像判定此空行母为佛空行母，比奥特罗夫斯基等沿袭此说，大误。佛空行母的象征标帜为法轮，此空行母右手持金刚杵，左手持血钵颅钵，左臂弯立有天杖，典型的金刚空行母造像；至于头冠之上的释迦牟尼佛，不能据此认定此为佛空行母，因为在藏传佛教造像中，结金刚跏趺座、作触地印的释迦牟尼佛，其坐相前方皆置有金刚杵，我们在黑水城的多幅金刚座触地印释迦牟尼佛唐卡中已经看到了这一特点。所以，头冠上的触地印释迦牟尼与空行母手持的金刚杵互相呼应，从而确认此像为金刚空行母无疑。



这幅唐卡在绘画技法上也有突出的特点，主尊像用细弱的线条按照造像仪轨准确的勾勒形体，然后平涂施色并按形体转折略加晕染以致在视觉上消蚀线条感，这种技法利用丝质画布的材料特征使得神灵造像具有皮肤质感，进而减弱了怖畏图像的神圣感，使之具有某种世俗特征。将外来风格本地化是黑水城后期作品的一个共同特征。

图版 68　空行母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2396）



第五节　西夏唐卡中的上师和供养人像写实特征探讨

藏传佛教僧人对其传法上师非常尊崇，一个人的上师地位在所有神灵之上，甚至有可能是在最高的佛释迦牟尼之上。[1]这种现象在藏传佛教的各个教派里都非常普遍。石泰安教授将这种关系表述为：

> ……弟子遵奉他的上师为他挑选的本尊神，将本尊神与自己上师紧密地结合在一起；然后弟子再与已经吸收了神灵的上师融为一体，从上师那里获取他要得到的清净境界。[2]

西夏僧人在西夏社会中的地位与吐蕃僧人在吐蕃社会的地位十分相似，西夏王室大力提倡佛教的国策提高了佛教僧人的社会地位。僧人不仅享有崇高的政治地位，而且可以不纳租税或少纳租税，成为西夏社会中的特殊阶层。[3]西夏僧人最高的职位是帝师，这种帝师制度的设立对整个中国佛教，尤其是藏传佛教有极为深刻的影响。据考西夏的帝师中就有称为“西番僧”的吐蕃僧人。[4]除了帝师之外，西夏佛教中称呼僧人还有国师、法师和尚（上）师等各种称号，其中国师是西夏初期对僧人的称呼。在《西夏译经图》中，国师白智光踞坐高位，皇帝、太后分立两侧的布局可见国师地位之崇高。[5]尚师之称来自于藏传佛教，其地位与国师相当。在西夏的僧人中，也数吐蕃僧人的地位最高，剃度僧人时必须有

[1]石泰安：《西藏的文明》英译本，斯坦福大学出版社，1972年，第176页。例如在《青史》中，郭译师经常用描述神佛的语言描述据说可以变幻的宗教人物。如对林氏（1128～1188年）的描写就用了这样的词语：“我的身、语、意与众如来的身、语、意没有区别……谁虔诚的祈祷供养我，我会实现他的所有愿望……”（《青史》第664页）止贡巴的弟子之一“甚至没有一刹那放弃这样的观点，法主（Dharmasvāmin）止贡巴就是一位佛”。（《青史》第574页：止贡巴是帕摩竹巴的一位弟子，达隆唐巴钦布的竞争对手，参看下面的论述）郭译师还描述了一位弟子，因为仅仅将自己的上师看作是“十地菩萨”而自我惩罚：“从那时起，他不再将上师与佛区别开来。”（罗列赫英译本《青史》第683页：按照传统的印度理论，十地菩萨和佛之间的区别是很微小的。在《般若婆罗密多经》，包括（Suramgamasamādhi）和《大事经》菩萨

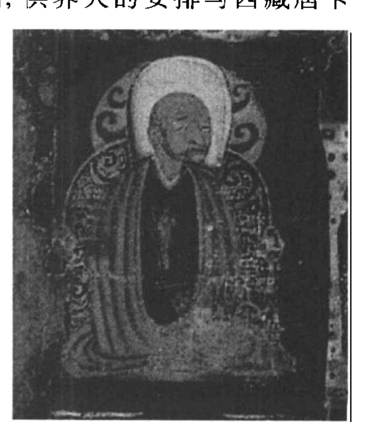
吐蕃僧人在场。与此同时，西夏艺术本身也受到开始着意上师传承图像描绘的卫藏绘画的影响，在这种情势下，西夏藏传风格绘画出现了绘制精美的上师图像。笔者以为，黑水城唐卡中的上师像最能体现西夏人艺术创造和多种艺术风格成分融和的作品。上师像的描绘让西夏艺术家暂时摆脱了藏传佛教神灵造像仪轨的约束，从而将他们自己原有的描绘人物的方法倾注于作品的形象之中。我们通过对这些上师和供养人形象的分析，有助于对这批作品的风格渊源、创作地点和年代的认识，有助于了解藏传佛教在西夏传播的实际面貌和藏传佛教支系与西夏的关系，并有助于真正体会西夏人创作这些作品的真实情感。[6]

一、黑水城唐卡中出现的上师像与世俗供养人

现在我们能够看到的西夏藏传绘画中以上师为主尊的唐卡共有两幅，一幅见于黑水城，另一幅出于拜寺口西塔。本节论述的其他上师和供养人像都见于一些黑水城唐卡的画面下方。上师或僧人作为唐卡供养人时，也绘于唐卡画面下方一角，与俗人相同；俗人作为唐卡供养人时，常常将自己尊奉的上师与自己一同绘于画面下方的左右两角。

黑水城唐卡的供养人常常出现在画面下方底行的左右两角的位置，这种格式与11至13世纪卫藏唐卡的画法基本相同，[7]但也略有区别，卫藏唐卡供养人所占的位置较小，多绘僧人；西夏唐卡由于受到汉地艺术的影响，供养人的安排与西藏唐卡有一定区别。

黑水城唐卡中出现的上师像及其俗人供养人见于图版5的《金刚座触地印释迦牟尼佛》、图版11的《莲花座转法伦释迦牟尼佛》、图版19的《药师佛》、图版44的《金刚亥母》、图版32的《白伞盖佛母》、图版33的《作明佛母》、图版46的《二臂上乐金刚与金刚亥母》、图版49的《上乐金刚与金刚亥母坛城》、



图版5 金刚座触地印释迦牟尼佛（局部）

通过其法行经历的十个阶段，菩萨十地。第十个阶段就是菩萨十地。获得十地的菩萨已经具有了完美的婆罗密多，诸如忍和善，并具有了如来十力）达隆唐巴钦布（1142－1210年）在临近圆寂时据说喃喃自语道："本人就是休迦陀（Sugata佛）。"（罗列赫英译本《青史》第620页。罗列赫认为这可能是指他的上师帕摩竹巴，但是休迦陀是佛的一种称呼。）在达隆唐巴钦布的继承者中，古耶仁钦贡（sku-yal rin-chen-mgon，119˙－1236年）据说也在"很多场合……展示了其色身的诸多变化。此外，很多人看见作为释迦牟尼佛、上乐金刚和其他神灵出现的古耶仁钦贡"。（《青史》第624页）

[2]《青史》第624页。

[3]如《天盛律令》记西夏僧人犯有杂罪时，就如同官人一样，获得以官品抵罪的特权："诸有官人及其人之子，兄弟，另僧人、道士中赐穿黄、黑、绯、紫等人犯罪时，除十恶及杂罪中不论官者以外，犯各种杂罪时与官品当，并按应减数减罪。""僧人、道士中赐黄、黑、绯、紫者犯罪时，比庶人罪当减一等。"（《西夏天盛律令译注》第44－45页）参看史金波：《西夏佛教制度》，载《首届西夏学国际学术会议论文集》，第303页。

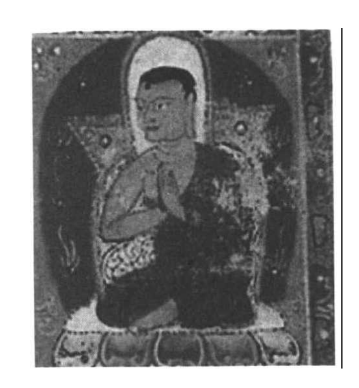
[4]史金波：《西夏佛教史略》，第137－142页。

[5]《西夏文物》图版及《西夏佛教史略》插页。






图版 44 金刚亥母（局部）

图版 19 药师佛（局部）

图版 59 的《不动明王》、图版 52 的《大黑天神》和图版 71 的《上师像》。下面我们逐个加以分析。

黑水城唐卡中最引人注目的僧人上师像是图版18的药师佛唐卡画面下方左右两角描绘的僧人像。引人注目的是，整幅作品只有两位上师和西夏供养人图像的一侧留有红色榜题框，没有莲花座，说明他们是当时的人物而不是神灵。上师像和除主尊以外的所有坐像一样，都有其上嵌有珠宝的焰肩背光，坐于软垫之上。左下角的上师穿长袖褐色外套，白色内袍和带有团花图案的黄色披单，戴着类似中亚穆斯林缠头的黄色翘檐帽子，帽子两侧有尖角垂带，这种帽子实际上是噶举派帽子的早期样式之一，最早为达

[6]西夏人对宗教造像的情感出乎我们的想像之外。《天盛律令》记："诸人佛像、神帐、道教像、天尊、夫子影殿等不准盗损灭毁，若违律时，造意（三谋）徒六年，从犯徒三年。"（《西夏天盛律令译注》第 82 页）

[7]《文殊室利根本经》还叙述了举行崇拜布画所绘神灵仪式的法师（sadhaka）要出现在画面下方的右下角或左下角，我们在早期东印度风格的西藏绘画中可以看到印度布画的这一特点。The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting, Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.11–13.




图版33 药师佛唐卡（局部）

布噶举所用。[8]这位上师人物面色较黑，生有蓝灰色的胡须，可能是来自印度或克什米尔的上师，也可能就是与都松庆巴大致同时代的噶举派祖师之一的贡布巴。此人虽然是都松庆巴的上师，但不是黑帽系噶玛噶举的创始人，所以没有戴黑帽，笔者认为这位上师很可能就是贡布巴达布拉杰。[9]这位上师身后站立的人是此幅唐卡的施主，身穿黑色的宽袖衣袍，这是西夏地方典型的俗人男子装束；腰间系着褐色腰带，双手合十祈祷，人像磨损严重，上半部分和下半部分都磨掉了。画面右角的上师穿短袖橙红色背心，褐色百衲衣袈裟有黄色线缝边，外披一件黄色的带有圆形团花的披单。这种披单样式在12世纪前后的上师人物画中经常可以见到。上师的造像可见西夏艺术的肖像画写实技能。上唇的髭须和黑色的稀疏的连鬓须突出了突起的颧骨，使得人物具有一种内在的张力和爆发力，着意刻画的眼神和置于胸前作法印的双手都造成静止坐像人物的动感。上师所戴金黄色镶边的黑帽，帽子前方缀有一金黄色菱形，上绘十字交杵金刚。这是黑帽系噶玛巴，即噶玛噶举派的帽子。画面中描绘的上师极有可能是第一世噶玛巴都松庆巴（1110～1193年），或者是都松庆巴的弟子。如果画面左侧人物是达布拉吉，与此对应的人物应该是都松庆巴。虽然达布拉吉是都松庆巴的上师，而且也曾出家，但在噶举派的传承中，玛尔巴、米拉日巴和达布拉吉往往被视作在家人，故将都松庆巴置于右尊地位。此外，西夏人虽然各派兼蓄，但尤以噶举派之黑帽系噶玛噶举为尊。此幅药师佛唐卡中见到的黑帽，是现今见到的噶玛噶举黑帽的最早例证。与这幅噶玛噶举上师图像可以比较的是拜寺口西塔出土《上乐金刚像》画面左下角的著红冠上师像，两

[8]例如《噶玛巴，西藏黑帽喇嘛》（Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet, London, 1976）一书第21页插图所收米拉日巴的大弟子贡布巴（即达布拉吉，Dvags po lha rje, 1079～1153年）像，戴的就是这种帽子，后世噶举派其他派系如红帽系的垂檐帽子或许都与这种样式有关

[9]达布拉吉·索南仁钦（dvags po lha rje bsod-nams rin chen），是由玛尔巴、米拉日巴一派噶举派传出的达布噶举派的大师，出生于藏南达布地方（今属隆子县）的聂（nyal）家族。幼年学医，稍长以医理医道闻名于世，有"达布神医"之称。1104年出家受戒，从多师学法，于1110年前后赴后藏吉拉木附近在米拉日巴门下学法十三个月，奉师命回前藏修习，1121年在达布岗布地方建岗布寺（dvags-lha sgam po dgon pa），收徒传法，传授教法时著有《解脱道庄严论》，融和噶当派教法于米拉日巴密法之中，以"大印"（phyag rgya chen po）为主，视徒众根机宜资质分别传授"方便道"或"大印"，开一代噶举教派新风，其所传教派称达布噶举。达布为地名，拉吉，藏文作 Lha-rje，意为"神医"，是吐蕃时期赞普赤松德赞赐给医生的称号。



位上师像的画法有继承关系（参看图版46）。

图版5《金刚座触地印释迦牟尼佛》唐卡出现倒数第二行两侧绘有二位僧人，身穿浅色内衣和绛红（喇嘛红）僧装，僧人橘红色披单袈裟的样式既与西藏绘画中上师传承像所沿袭的袈裟画法不同：袒露右臂的袈裟双侧裹膝，露出跏趺座双脚，并在右臂肘、脚趾相对处形成近乎圆形的图案状的衣褶；与图版44金刚亥母唐卡中具有完全写实风格的僧人袈裟亦不相同，画面衣褶具有图案化特征，画法并非传统的单线平涂，而是略有晕染。僧人的背光为石绿底色上以暗色勾勒的卷草纹，头光为白色。两位上师都是秃顶，但生有髭须和连鬓须，与脑后头发连成一片。从这种上师造像特征看，他们与这一时期卫藏绘画中出现的上师像造像特征完全不同，笔者推断他们是西夏当地的上师。

黑水城金刚亥母唐卡两侧竖格最下方的两位上师像，结合人物一侧出现的榜题框来看，他们和竖格描绘的诸位大成就者同属一个系列，是噶举派的上师传承图。左侧第五格肤色褐黑者可能是印度大成就者那若巴，他身边红色圆垫上有金刚杵和铃；右侧第五格是西藏上师玛尔巴。两位上师皆右手置于胸前，左手放在跏趺座脚踵处，但所结手印不明。虽然描绘的是印度与西藏的上师，但绘画技法与其他西夏上师像所用的技法大体相同，尤其是上师的袈裟将西藏上师图案化的袈裟衣纹作了更符合线描形体造型的变动，使得西藏绘画中原本飘逸、流畅、丝绸感的袈裟具有了布匹的厚重下坠感，与上师像清癯老者的面容相呼应。

作明佛母唐卡上师像与世俗供养人像分置画面下方两角。上师位于画面右尊，供养人似乎是身穿白色上衣的一对夫妇，面向右侧上师而拜。上师面色较黑，著黄色袈裟，戴黄色（或白色）三角状僧帽，这种样式的帽子在黑水城多幅唐卡中都曾出现，敦煌第465窟东壁窟门上方僧人像和榆林窟第29窟国师像也戴这种样式的帽子，这种帽子的样式是源自西藏。[10]所以，供养人着意叩拜的上师可能是西夏国师或来自西藏的传法僧人。图版69的上乐金刚坛城下方的上师与施主的构图法与前一幅作品完全相同画面右尊仍然是戴三角状黄帽、著黄色袈裟的黑脸僧人，画面左下角是一位著白袍的西夏供养人，供养人前方有西夏文的榜题写明供养人的身份。

[10]笔者在第三章第四节和第四章都会谈到这种帽子样式，这里从略。



图版 69　上师与供养人（艾尔米塔什博物馆，编号 X2409《上乐金刚坛城》局部）

不动明王唐卡所绘上师与供养人像极为特别，作品将上师像置于画面的左角，而将俗人施主夫妇置于画面右角。人物仅以墨线简单勾勒。

四臂大黑天神唐卡没有画俗人供养人，只有画面两角坐于方垫之上的僧人，其造像特征与同样绘于丝绸之上的作明佛母唐卡出现的上师像完全相同，两位上师都戴黄色的山状僧帽，穿黄色袈裟，但面色稍浅；画面右侧的上师右手作无畏印。黄色袈裟用游丝线描，形体转折处用线能准确体现结构关系，与整幅作品采用的造型手法迥然不同。

图版70的上乐金刚坛城也是画在丝绸上的唐卡，作品描绘极为粗拙，其下方的上师像虽然也穿黄色的袈裟，但并没有戴三角状僧帽。袈裟样式也用线描，但式样与西藏上师图像袈裟相似。与西夏唐卡中出现的其他上师像有一个共同的特点，笔者推断，



图版 70　上师像（艾尔米塔什博物馆，编号 X2371《上乐金刚与金刚亥母》局部）





图版71　上师像（艾尔米塔什博物馆，编号X2400）

两位僧人的面色一深一浅，面色深红的僧人有可能是印度或克什米尔的僧人，面色略浅者为西藏僧人。此外，上师身后的红色背龛如同投影（不是背光）一般绘于人物身后一侧。在宏佛塔所出上乐金刚唐卡下方上师图像中，此种背龛以更加抽象化的形式表现，看不到背龛的边缘。实际上这种背龛处理手法最早见于敦煌第465窟东壁门上所绘僧人像。

黑水城唐卡的俗人供养人以两幅佛顶尊胜坛城木版画和《上师像》(图版71)画面左下方出现的最具有代表性。饶有兴味的是，木版画中的男女供养人分别画在两幅绘画之上，男性供养人身穿蓝色的厚重棉袍，腰系黑色的宽皮带，从其装束判断很像是一位牧人，像前有墨书西夏文题记二行八字，史金波教授译为“发愿者耶六松柏山”；女供养人梳晚唐样式的高发髻，发髻之上有笼状发撑，身穿棕褐色镶红边长袍，左右开叉，上有点状花卉图案；双手合十，其中夹持一花茎。像前有墨书西夏文题记二行十五字，史教授译为“发愿者梁氏上阿□”，第二行字迹不清。女供养人双侧脸颊涂有红色非常引人注目，这种化妆法称为妆靥，汉魏以来在中原流行，唐时最盛，宋、西夏偶有发现，此后就很少见到了。[11]黑水城出现妆靥者的作品年代较早，一幅创作于10至11世纪，与武元直《朝元仙杖图》风格相近的星宿神卷轴画中出现的女神，双颊皆涂有红色(图版72)，而另一幅12世纪汉地风格的观音图，画中的女供养人的



图版72　双颊饰有团红的女神（艾尔米塔什博物馆，编号X2424《星宿神》局部）

[11]孙机在《中国古舆服论丛》第178～203页谈及“唐代妇女的服装与化妆”解释“妆靥”时写道：“妆靥，点于双颊，即元稹诗‘醉圆双媚靥’，吴融诗‘杏小双圆靥’之所咏者。旧说以为这种化妆法起自东吴。唐段成式《酉阳杂俎》前集第8卷：‘近代妆尚靥，……盖自吴孙和邓夫人也。和宠夫人，尝醉舞如意，误伤邓颊，血流，娇婉弥苦。命太医合药，医言得白獭髓杂玉与琥珀屑，当灭痕。和百金购得白獭，乃合膏。琥珀太多，及差，痕不灭，左颊有赤点如痣，视之更益其妍也。诸嬖欲要宠者，皆以丹点颊。’但证以上述贵霜石雕，则妆靥之起，或亦与贵霜化装法有关。不过汉魏以来原有在颊上点赤点的做法，当时将这种赤点叫‘的’。《释名.释首饰》：‘以丹注面曰勺；勺，灼也。’勺字后来讹作‘的’。汉繁钦《弭愁赋》：‘点圜的之荧荧，映双辅而相望。’……则点妆靥之传统由来以久。”



[12]莫高窟以及榆林窟第29窟供养人像见敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》图版120~121；黑水城女供养人图版见《丝路上消失的王国》图版49《观音》、图版38《阿弥陀佛来迎》。值得注意的是，有艾尔米塔什博物馆研究敦煌文物的专家玛利亚(Maria Leonidovna Rudova)撰写的图版说明有严重错误，《观音》卷轴画下方所绘两位女供养人是此画的施主，人物身侧皆有榜题，年长夫人之侧榜题云"白氏桃花"，年幼女子榜题云"新妇高氏□香"。玛利亚将"白氏桃花"解作"白家的桃木板"，并作注释云："中国常用桃木板驱邪"，将"新妇高氏□香"译作"新妇高氏焚香"。(The donor on the right is holding a dish with a large peony blossom; the one on the left has her hancs togrther in prayer. In front of each is a vertical board standing on a lotus leaf. The older woman's table is inscribed with the characters bai shi tao (the peachwcod board of the Bai family) [note 1: In China board of peachwood were held to offer protection from evil spirits] On the younger woman's is written: xin fu gao shi fan[?] xian (the bride from the Gao family is buring incense))



图版73　女供养人服饰(艾尔米塔什博物馆，编号X2435《观音》局部)



图版74　榆林窟女供养人(《安西榆林窟》图版)



图版75　回鹘妇女衣饰(《新疆古代雕塑辑佚》图版28)

服饰、发髻与此供养人完全相同，但双颊没有涂红。说明当时这种妆靥化妆法已不甚流行。此外，这些绘画出现的供养人服饰与敦煌莫高窟第148窟和第418窟出现的西夏供养人服饰略有差异。黑水城男女供养人，尤其是女供养人的服饰，与莫高窟的西夏供养人的服饰之间差距较大，这可能是因为莫高窟的西夏洞窟大部分都是西夏前期的洞窟的缘故，然而，黑水城绘画中出现的供养人服饰与榆林窟第29窟的壁画中的供养人服饰更为相似(图版73和74)，[12]第29窟女供养人同样身穿双侧开叉的碎花镶边长袍，头饰与黑水城供养人完全一样，表明两者大致是同一时代的作品。《上师像》画面下方的夫妇供养人衣着非常华丽，皆双手合十。男子头戴金色的头冠，山羊胡，著红色长袍和白地黑边的围腰；女供养人身穿红地金色团花的长袍，头发用金网束成高发髻，样式与黑水城出现的女施主及榆林窟29窟女施主头饰相同。此外，西夏女供养人的服饰与新疆吐鲁番阿斯塔那墓地女俑（图版75）的服饰有某种继承关系，[13]据说西夏妇女的这种头饰就是来自回鹘。[14]元人马祖常《河西歌》“贺兰山下河西地，女郎十八梳高髻，茜草染衣光如霞，却召瞿昙做夫婿”，歌咏的就是西夏遗民妇女的这种头饰。

二、黑水城上师像与拜寺口上师像的比较

现在我们来看黑水城所见著名的《上师像》(图版71)，并将他与宁夏拜寺口西塔出土《上师像》（图版76）进行比较。

黑水城《上师像》[15]是最能体现西夏艺术风格的作品之一。作品把几种不同的艺术风格天衣无缝地结合在一起，整个画面的构图安排疏密有度，均衡和谐，与画面上师图像体现出来的安详恬和、宁静致远的精神气质相互吻合。此作完全采用的是西藏唐卡的形式，但画面的装裱则是汉地卷轴式样，上下还留存当时的天杆、地杆和地杆一端的堵头。唐卡的画面边框是向外展开的单叶莲瓣，这种边框式样只出现在黑水城早期带浓烈西藏风格的绘画中，如图版5《金刚座触地印释迦牟尼佛》和图版30《莲花手菩萨》。唐卡主尊为一秃顶连鬓须的僧人，结金刚跏趺座，笔者以为他可能是西夏的上师像。袈裟及袈裟披单的画法与11至12世纪

实际上，此处的榜题全文为“白氏桃花”，娶自白家的女人名字叫“桃花”，而不是在观音像前供了一块桃木板；“新妇高氏[]香”意思是从高家娶来的新媳妇名字叫“[]香”，“梵香”的字眼不会出现在卷轴画面中。

[13]孟凡人编著《新疆古代雕塑辑佚》，新疆人民出版社，1987年，第29页，图版28。

[14]1977年在甘肃武威西郊林场发现的西夏墓葬中，出土了二十九幅彩绘木版画，其中编号四的五侍女，前四人梳高髻，属于回鹘发式，最后一人披发，为吐蕃发式。参看陈炳应《西夏文物研究》，宁夏人民出版社，1985年，第197页。又《五代史记·回鹘传》记甘州回鹘“夫人总发为髻，高五六寸，以红帽囊之；既嫁，则加毡帽”。

[15]作品在艾尔米塔什博物馆编号为X2400，尺幅三十八点五厘米×二十七点五厘米，断代在12世纪。论述此画的已有文献有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》第145页、莱因和瑟曼编辑《智慧与慈悲：西藏神圣艺术展览图录》1991图版9；与比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版61及其解说。



西藏唐卡上师服饰的画法大致相同，但也有差别，相同之处是在跏趺座两膝处形成两个规则的半圆，肩披两侧的画法是完全对称的，甚至衣褶也相同。不同之处是西藏唐卡的上师多袒右肩或右臂，此幅作品的右肩绘于袈裟披单之内。上师的右手结论辩印或安慰印（vitarkamudrā/vyākhy ānamudrā），[16]左手结禅定印。穿白色内衣，棕红色袈裟。头部呈七分面，朝向右侧。值得注意的是此幅上师肖像的画法与西藏传统唐卡上师像的画法大异其趣，基本上是沿袭中原肖像画的传统。西藏唐卡除罗汉像外，上师造像很少绘成完全秃顶，在鬓角上方和头部正中形成倒山字形发式，头发往往平涂成不分层次的黑色或略分浓淡，发际线较低而显得前额较短。此幅肖像，画家是先施淡墨，然后用焦墨枯笔勾勒毛发。在脸部皱纹等处跟随墨线边缘略施润笔造成立体感。人物的下颌较长而尖，嘴画得紧闭而略小，与西藏上师像的宽厚扁长嘴唇及丰颊厚颐截然不同，由此判断唐卡可能描绘的是西夏自己的上师。上师头光为白色，红色光圈之外是平行外射光道，龛室拱顶之上为金鹅，其旋上的尾羽形成头光的外圈装饰。背龛底色为石绿色，有墨线勾勒卷草纹。背龛两侧是经常见于此期唐卡，具有波罗艺术特征的背向狮羊，其造型方式与大多数的狮羊造型有异，两侧狮羊都将头部扭转朝向主尊一侧，而不是正视前方。莫高窟第465窟窟顶东披阿闳佛，其背龛两侧的狮羊与此狮羊的造型完全一致，表明他们遵循的是同一种造像传统。整个龛像处于红色身光之内，身光与边框的缝隙填充深釉蓝色，从而将暖色佛龛突现出来。主尊莲座为五色对卷涡轮纹莲瓣，下方有搭出的半圆红毯。唐卡底边绘有衣着华丽的夫妇供养人，皆双手合十。男子头戴金色的头冠，山羊胡，著红色长袍和白地黑边的围腰；女供养人身穿红地金色团花的长袍，头发用金网束成高发髻，但头后亦有垂下的发髻。我们在黑水城汉地风格的卷轴画《阿弥陀佛接应施主》所绘女施主的发式中可以看到这种西夏妇女发式。

宁夏贺兰县拜寺口西塔[17]出土的上师像（图版76）也是一幅完整保留了西夏时期唐卡形制的作品。

此幅唐卡描绘的僧人上师著棕色百衲衣袈裟，袈裟棕色底方格之上有西夏时期的团花图案，袒露右肩。与西藏所见诸上师像

[16]这种手印是右手扬起，手掌向外侧，以大拇指触碰食指或中指的指端，其余的手指皆向上方竖起，是藏传佛教僧人在辩经时常用的手势，在描绘上师的唐卡中，人物常作论辩印。

[17]宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，载《文物》1991年第8期，第14－26页。

图版 76 上师像（拜寺口西塔出土，《西夏佛塔》图版 170）

极为不同的是，拜寺口的这位上师右手不是作论辩印而是作无畏印（abhayamudra），左手作禅定印，与五方佛中不动如来所持手印相同。将僧人上师的手印描绘成如来所作无畏印，有可能是西夏画师在描绘没有收录在藏传佛教造像学仪轨中的上师图像时的创造，同时也是此幅作品创作于西夏的证据。唐卡中的上师像的容貌，我们虽然在 12 至 13 世纪前后藏传佛教上师图像传承中找



到类似的画法，如上师的发髻样式和连鬓须的处理方法，但是人物给观者的总体感觉却是带有汉地—西夏人物的容貌特征。主尊背龛的样式与尖契状的岩山图案经常见于11至12世纪的西藏唐卡，[18]而主尊两侧的狮羊，与敦煌第465窟和黑水城上师像的狮羊造像的细节完全相同。

唐卡最上方的一行共绘有七幅小图像，其图像安排方式同样令人深思：画面中央图像两侧戴红帽者疑为西藏上师，画面右侧上师作禅定印，左侧上师手印与主尊相同，亦作无畏印和禅定印。作者非常奇怪地将两位上师置于五方佛之间，并依此将五方如来隔离开来。中央白色身形者为大日如来，手印为转轮印。画面右侧第一格为黄色身相的宝生如来，作慈悲印；第二格为绿色身形的不空成就如来，作无畏印。画面左侧第一格为蓝色身形的不动如来，作触地印；第二格为红色身形的阿弥陀佛，作禅定印。

主尊两侧上部各四格图像，共八幅，笔者以为是八大菩萨。可以辨认的有画面右侧第一格白色身形者疑为持天杖的地藏菩萨，第二格为持剑的文殊菩萨，画面左侧第一格白色身相者疑为六臂观音。

唐卡下半部损毁严重，图像漫漶不清，画面最下一行中央五位应为五空行母。

僧人橘红色披单袈裟的样式既与西藏绘画中上师传承像所沿袭的袈裟画法不同：袒露右臂的袈裟双侧裹膝，露出跏趺座双脚，并在右臂肘、脚趾相对处形成近乎圆形的图案状的衣褶，也与图版44黑水城金刚亥母唐卡中具有完全写实风格的僧人袈裟不同，画面衣褶具有图案化特征，画法并非传统的单线平涂，而是略有晕染。僧人的背光为石绿底色上以暗色勾勒的卷草纹。头光为白色。

《上师像》顶上一行与五方佛并列的戴红帽的上师，确认这些上师的身份颇费心思，同样，拜寺口西塔所出《二臂上乐金刚与金刚亥母》（图版46）唐卡画面左下方也有一位戴红帽的僧人，帽子的形状与黑水城唐卡著黄色袈裟的上师基本相同。对于拜寺口两幅唐卡中出现的红帽，我们可以有如下解释：

第一，从帽子的颜色以及上面述及的西夏王室与噶玛巴的关

[18]黑水城唐卡中见到尖契状岩山图案者，如本书图版18《阿弥陀佛》唐卡残片、图版42的《缂丝绿度母》。现藏于弗吉尼亚美术馆、断代于11世纪的绿度母唐卡是这类岩山图案的样板。图版见 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17, 1999, pl.3。

系，我们可以假定此像为红帽系噶玛巴的上师，即三世噶玛巴的弟子扎巴僧格。因为噶玛噶举中的红帽系，又称夏玛尔巴派，源出于三世噶玛巴让迥多吉（1284~1399年）的弟子扎巴僧格（1283~1349年）。扎巴僧格据说曾经得到元代皇帝所赐的红帽，其后代遂称为红帽派。[19]扎巴僧格初遇让迥多吉学法时为十七岁，第二次见到三世噶玛巴是在他二十四岁时，从师学习了那若六法，在岩窟修习两年，自此之后建乃囊寺作为自己另辟新派的所在。[20]扎巴僧格接受元帝红帽一事史载不详，但一定是在他建乃囊寺并授徒讲经之后，那么就是他三十五至四十岁左右，也就是1318至1323年左右。等到红帽噶玛巴的图像出现在西夏故地的唐卡中，其时代更晚，几乎到了14世纪中叶。彼时，西夏亡国久矣。这种情形和药师佛唐卡画面右下方出现的著黑帽的噶玛巴僧人的断代问题一样，我们不能将传说中噶玛噶举及其支系夏玛尔巴派得到元帝赐送黑帽红帽的时间作为画面中出现著此类冠饰的僧人的唐卡的作品断代，[21]但也不能对此视而不见。考虑到双塔入元以后经过修缮和重新装藏以及塔穹室出土1260至1269年发行的中统元宝交钞，此外还有西塔木雕上乐金刚与上乐金刚唐卡与宏佛塔上乐金刚像的细微差别，我们不能排除西塔上乐金刚唐卡是14世纪初年作品的可能性。现在存在的问题是，夏玛尔巴扎巴僧格没有到过西夏故地并与西夏后裔发生关系的文献记载与传说；其次是拜寺口唐卡虽然略晚于宏佛塔唐卡，但从其风格来看不会晚至14世纪中叶。

第二，画面上的红帽也可能是萨迦派的早期红帽，这种帽子帽身圆形，有尖顶，两侧留有护耳，当护耳往帽顶卷起时，其形状就是唐卡上帽子的样式，[22]因为此幅唐卡左下角所绘青黑色神灵极似四臂大黑天神。不过，塔中有标志修习噶举派大手印的印记，画中上师是否为萨迦派僧人仍有疑问。

第三，笔者发现此唐卡中的红帽与夏玛尔巴传承的红帽[23]形制差别较大，那么这种红帽出自何处？“红帽”藏文作zhva-dmar，夏玛尔巴就是zhva-dmar-pa。然而，夏玛尔巴的红帽样式实际上与噶玛噶举的黑帽形制基本相同，只是颜色不同。西藏佛教僧人的红帽实际上起源于8世纪入藏的印度佛教大师莲花生

[19]红帽系初祖为扎巴僧格（grags-pa seng-ge），该派四百年间先以乃囊寺（gnas-nang），后以羊八井寺（yangs-pa-can）为主寺，至第十世却朱嘉措（chos-grub rgya-mtsho）时期因涉及廓尔喀军入侵掠夺扎西伦布寺事件，1791年清军奉旨将羊八井等寺院财产全部查抄，红帽系传承自此断绝。

[20]Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet, London 1976, p.143.

[21]参看本书第二章第一节有关药师佛唐卡着黑帽人像的分析。

[22]我们在断代在1200年的一幅萨迦派唐卡上方可以看到这种帽子，参看Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999，图版22的不动明王唐卡。

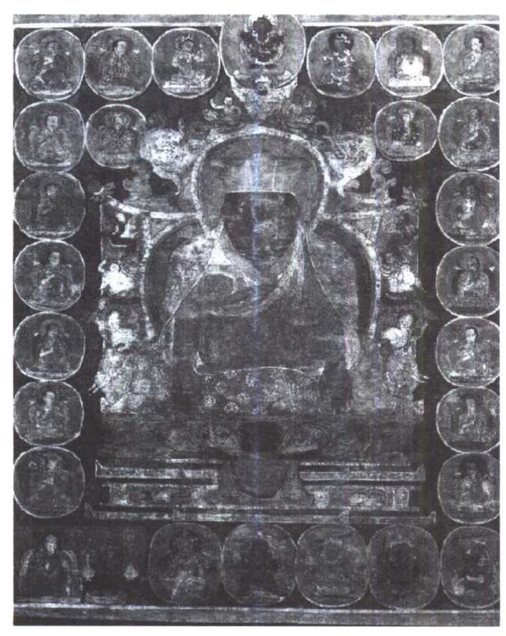
[23]Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet, London 1976, p.145插图。



所戴的红色莲花帽（图版77）。[24]这种帽子逐渐演变为宁玛派僧人所戴的红帽和代表高僧大德的所谓“通人冠”，帽子帽顶尖长，两侧有护耳，护耳往上卷起时在帽子前端和帽顶形成三个角，恰如唐卡描绘的一般。这种帽子是当时各个教派的高僧大德都戴的帽子，噶举派一些教派的大德僧人也戴红色的通人冠。因此，笔者判定拜寺口的唐卡画面下方上师所戴的红帽绝非夏玛尔巴派的红帽，而是噶举派早期僧人的红帽或莲花帽及通人冠。最近发现的一幅12世纪末或13世纪初的唐卡，证明笔者的判断无疑是正确的。这幅唐卡所绘上师像所戴红帽与拜寺口唐卡下方上师像所戴的红帽几近完全一致（图版78），这种红帽样式也出现在15世纪初年尼泊尔僧人所绘



图版77　莲花生红帽（费舍尔《西藏艺术》图版4）



图版78　相喇嘛像（www.tibetart.com）

[24]莲花帽藏文作pad-zhva，是古东印度孟加拉国王赠给莲花生的帽子。其样式参看Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997，图版4唐卡、图版10的莲花生金铜像及该书图版80拉达克阿尔奇壁画中的上师帽子。



图版79　不同教派上师的帽子（尼泊尔手卷）

的西藏上师冠帽图样中（图版79）。[25]据丹·马丁考证，图版78画面中的上师正好就是喇嘛相！[26]考虑到这幅作品的年代，拜寺口上乐金刚唐卡下方的红帽上师应该是喇嘛相。

比较出土于不同地点的两幅西夏上师唐卡的风格，虽然从画面总体感觉来说，拜寺口上师像似乎更具有西藏唐卡的特点，这表现在唐卡的构图方面：画面上方的五方佛，左右两侧竖行安置的菩萨和下方的空行母，作品典型的波罗样式的背龛，龛顶出现的岩山图案，多维层面交相重叠的空间处理手法，两侧菩萨的造型都与11至12世纪卫藏唐卡基本相同；然而，这幅上师像透露的总体印象却表明它与同时期的卫藏唐卡有质的区别。两者之间差异产生的原因主要在于作品主尊上师的容貌神情与西藏唐卡上师像所表现的截然不同，拜寺口的上师虽然遵奉了西藏上师像的一些造像手法，例如上师的发髻样式，就与这一时期卫藏上师像相同，如同布达拉宫所藏《贡唐喇嘛相像》表现的那样。然而，作品在人物五官描绘方面却抛开了上师像的套路而更趋写实：人物双眉没有绘成细而狭长、左右眉梢几乎相接的佛眉，眼睛更没有描绘成上眼睑中央凹下的扁狭状，人物的眉毛较粗而短，略呈

[25]Published in John Lowry, A Fifteenth Century Sketchbook Preliminary Study), in Essais sur l'Art du Tibet, ed. Ariane MacDonald and Yoshiro Imaeda (Paris: Librairie D'Amerique et d'Oriente, 1977), 83–118. See Lowry's article for further analysis of this document. Portraits of Tibetan monks, detail. Jivarama's sketchbook, dated 1435. Ink on paper. Each page ca. 23cm x 13 cm Neotia Collection, Calcutta. Photograph after Lowry 1977, A7.

[26]这幅唐卡笔者是从www.tibetart.com上下载的，作品编号为painting no. 254，为Shelley & Donald Rubin的收藏品，作品原出于卫藏地区，断代1200年前后，尺寸为二十七厘米×二十三厘米，矿物颜料绘制，画布为棉布，为噶举派（噶玛噶举）派作品。作品中的认为被判定为喇嘛相（1123～1193年）。唐卡的背面有用梵文装饰字体（Ranjana）写的金字。丹·马丁（Dan Martin），现任教于耶路撒冷的藏学家。这幅唐卡画面损毁严重，马丁凭什么判定此图主像为喇嘛相，画面背后的文字没有列出原文，详情待考。



倒八字，不是用焦墨实线勾勒，而是皴出眉毛的质感，眼睛较小而短；嘴部与西藏唐卡上师像扁阔而棱角分明的嘴部亦不相同，嘴部相对较小；面部轮廓圆润，没有西藏上师像略呈方形的腮部。除了主尊人物外，其他的上师、菩萨等像全部施以浓重的石绿色，使之形成整个画面的一度空间层面，这种处理方法是西夏绘画突出的特征之一，从而是这幅作品在总体色调上与传统西藏唐卡拉开距离。

黑水城的上师像与拜寺口唐卡相比，在构图上更有创造性，艺术家仅仅将传统上师唐卡主尊所在的局部画面拉伸开来布满整个画面，完全省略了通常与上师像一同出现的五方佛、菩萨、空行母、护法神或教派传承诸上师像，这种构图方法，我们在西藏描绘上师图像的唐卡作品中几乎难以见到。估计画师是在源自敦煌等汉地单幅上师绘画形成的艺术构图程式的思维影响下，[27]对藏传作品的构图作了大胆的变通。从绘画风格分析，作品波罗样式的背龛及具有断代意义的回头狮羊、图案化的袈裟与五彩莲瓣唐卡边框等都说明这幅作品的藏传风格背景，然而，作为主尊的上师像给我们的印象是他仍然不是一位吐蕃的上师。人物与拜寺口上师相比，其写实特征更为突出，甚至上师的耳朵都没有夸张性的拉长耳垂；人物眉眼、鼻子、嘴唇的描绘都是应用汉地传统的工笔造型手法，脸部的肌肉结构都是用线条来表现的；嘴部仍然较小，鼻子没有西藏上师像鼻梁的弓起。这位上师容貌似乎具有西夏当地人的特征，极有可能是西夏人自己的上师。

从年代来看，这两幅作品的创作年代大致相仿，但黑水城的上师像似乎略早于拜寺口的上师像，因为黑水城下方出现的夫妇供养人的装束与黑水城早期汉地风格的作品中供养人的装束相同，两幅作品都是12世纪后半叶的作品。

[27]例如敦煌第17窟所出墨线单幅上师像，参看Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London 1990, p.78, pl. 56; p. 75, pl. 54。

三、西夏上师像的写实风格与藏传绘画的肖像画传统

我们在西夏唐卡中发现一个有趣的现象，就是作品中出现的上师像很多都是秃顶，仅在脑袋后方一圈有头发，与上唇，下颌和脸颊的连鬓须连成一片，除了我们前面讨论的两幅上师像外，图版5画面下方的僧人、金刚亥母唐卡画面右下方的僧人、汉地

风格的阿弥陀佛三尊画面下方僧人、拜寺口西塔第三层西南龛僧人像，甚至图版27《十一面观音》唐卡主尊左上方出现的迦叶都是这种秃顶肖像。画家在描写这些上师造像时，几乎都采用非常写实的肖像画法，这些写实手法主要用来描绘人物的面容五官，但有时也用来描绘袈裟。这些写实手法在整个受卫藏绘画影响的西夏绘画中，显得异常突出；在同一幅唐卡中，上师像随物赋形的线描造型手法与画面其他部分源自卫藏唐卡固有的勾勒轮廓线平涂填色、略加晕染的技法能够截然地区别开来，我们可以从作品中出现的上师像判定西夏故地出土作品是西夏当地绘制还是输自卫藏。例如，金刚亥母像很多艺术史研究者认为它是卫藏输入西夏的作品，但是画面下方上师像及其具有写实风格的袈裟证明它是西夏作品，因为《十一面观音》唐卡中迦叶的袈裟与此袈裟勾线用色技法完全相同，证明它们是同一时期的作品。

西夏上师图像在整个藏传风格唐卡中的游离说明这样一个事实：在描绘上师图像时，西夏人并没有完全遵奉西藏唐卡人物肖像画原有的程式，在西夏这样一个十分尊崇上师的社会环境中，艺术家将一种能充分表现人物特征的肖像写实手法引入唐卡上师画像以求真实地再现上师形貌，是合乎情理的。

西夏唐卡这种写实风格的上师像是否就是西夏人自己的创造？与西夏唐卡同时代的卫藏唐卡是否也出现这种秃顶的上师图像？下面我们就西藏唐卡中上师造像的渊源进行一番简要的分析。

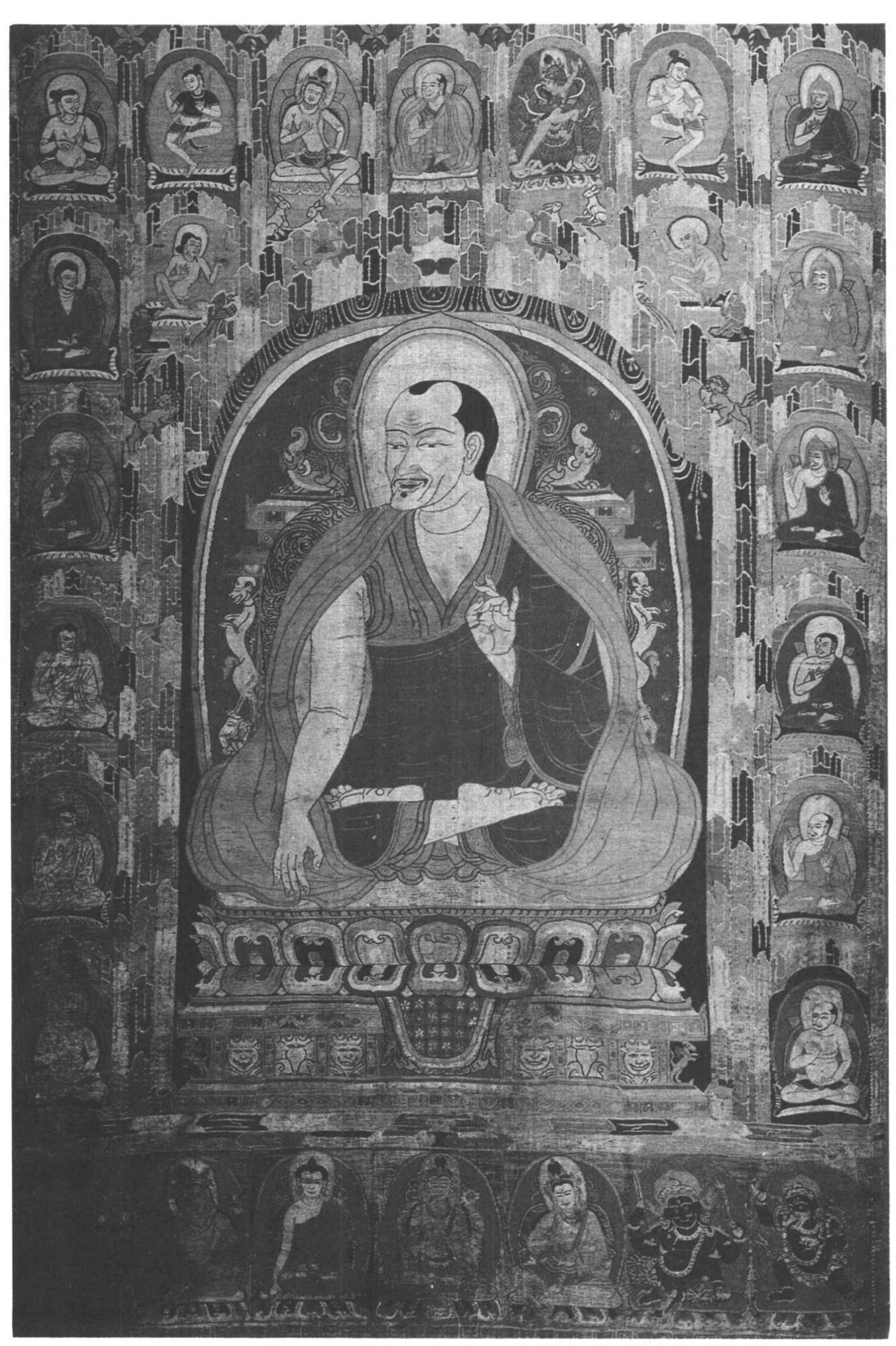
西藏唐卡上师传承像作为刻意表现的题材与10世纪以来藏传佛教教派的逐渐兴起与昌盛有直接的关系，这些上师传承画像反映了逐渐增长的佛教僧团内部对确认其宗教领袖精神权威的关注。许多的绘画主要是在画面上方、两边或者底边表现其上师传承图。将上师图像作为主尊单独表现，藏传绘画现在见到的一些早期例证主要出自藏区西部现属拉达克的一些藏传佛教寺院，这些寺院的建立与阿里古格王室，尤其是天喇嘛益西沃、绛曲沃和大译师仁钦桑布有密切关系。在阿尔奇寺的译师拉康（lo-tsa-ba-lha-khang）和J2佛塔壁画出现的仁钦桑布像（958～1055年），是藏区西部现在遗存的10世纪后半叶至11世纪初叶上师造像的范例，[28]也是现在能够见到的早期藏传风格上师像之一，作品体现了前宏初

[28]Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977, Boulder. p.49, pl. xiii, and p.73, pl.67.





图版80　上师像（《早期卫藏绘画》图版5）



图版81　贡唐喇嘛相像（《西藏唐卡》图版62）

期卫藏艺术与藏区西部艺术之间的联系。与仁钦桑布像可以比较的作品是现藏美国大都会博物馆，创作于11世纪后半叶的《上师像》(图版80)，[29]人物的面部特征与阿尔奇寺上师像非常相似。然而，即使是10世纪末至11世纪初年的作品，仁钦桑布像与12世纪以后的上师传承像相比，两者之间在人物形象特征方面的差异并不是特别明显，换句话说，藏传绘画上师像样式早在10世纪后半叶就已经定型，其最初的样式一定出现在藏传佛教的前宏期。阿尔奇寺的仁钦桑布像，呈七分面，头部发际线呈凹字形，耳朵较大，眉眼细而狭长，鼻梁弓起，颧骨突出，嘴唇抿紧，没有后期作品的扁阔棱角，整个面部描写还没有形成固定的套路，而是具有一定的写实风格。不过，上师双手所做的论辩印、内穿的坎肩、红色袈裟和外穿的披单的画法与后期作品已经非常相似，此后藏传绘画的上师像的装束，基本上都是如此画法。典型例证可以参看布达拉宫藏缂丝唐卡《贡唐喇嘛相像》(图版81)，其凹形的发际线，细而狭长的眉眼，中央弯曲的佛眼，尤其是袈裟、披单的画法都说明在作品画稿创作的12世纪后半叶，藏传风格绘画中的上师像已经形成了一定的造像规范。

12世纪末到13至14世纪，藏传风格绘画在仁钦桑布造像所代表的上师像造像样式的流派之外形成另一种样式，这种样式最突出的特点是人物的发式有了变化，上师的发际线不再是留有中央头发的凹形，而是焦墨平涂的类似板寸的发型。早期例证如《历代尊者像》(图版82)，[30]稍后的作品如创作于1200年前后的达隆唐巴钦保（1142～1210年）上师像（图版83)，[31]人物的头发自耳后往上平涂，发际线平直于额头上方，但嘴和鼻部及胡须的画法颇具写实特征，这幅唐卡中出现的其他上师像都是如此画法，说明当时上师造型已经发生变化。达隆巴上师像的袈裟等衣饰的描绘更趋于图案化，披单自上师颈后垂下，绕过右肘，裹住跏趺的双侧膝盖，在交脚的下方绾成流苏吉祥结；披单上饰有团花状图案，用以说明披单材料的质感。自12世纪以后，上师像袈裟的样式基本固定下来，以后的作品中见到的大多都是这种样式，如美国克利夫兰博物馆馆藏《双僧像》(图版84)。[32]这幅创作于1300年前后的《双僧像》将藏传绘画这种上师像的造像样式发展到了极致。

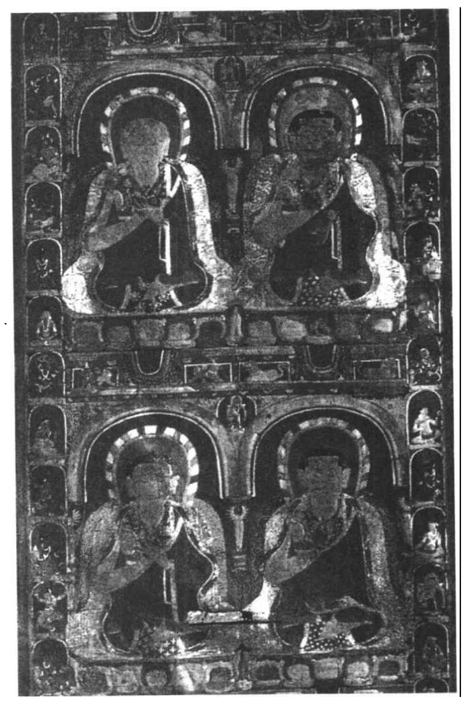
[29]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.62–64, pl.5.

[30]图版见西藏文联编：《西藏艺术：绘画卷》，上海人民出版社，1991年，图版158，作品断代在12世纪。

[31]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.91–92, pl. 18 and 18 detail.

[32]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.113–115, pl. 26 and 26 detail.

通过对10至13世纪西藏上师传承像发展脉络的分析，我们没有在西藏上师画像中看到与西夏唐卡相似的秃顶连鬓须的上师造像，可见西夏人并没有完全将11世纪前后卫藏流行的上师传承像原样继承过来，而是对上师造像作了改进，丰富了唐卡的表现技法。



图版82　上师发式（西藏文联编《西藏艺术绘画卷》图版158）

西夏上师的秃顶是否与西夏的秃发习俗有关呢？

元昊继位后于显道二年（1033年）下“秃发令”，元昊“先自秃其发，然后下令国中，使属蕃遵之，三日不从，许众共杀之，于是民争秃其发”。[33]这种秃发，是头部顶上剃光，周围留发的髡发样式，榆林窟第29窟未冠侍从像有秃发者，据说此种发式和西夏东邻契丹髡发习俗有关。[34]不过，笔者认为西夏上师像的秃顶虽然与此秃发没有关系，但并不排除秃发习俗影响了人们的审美观念。

那么，西藏本土绘画是否没有出现类似西夏上师像的人物造型呢？答案是否定的。因为我们在一幅私人收藏的11世纪末到12世纪初的文殊菩萨唐卡的主尊胁侍人物中，其中出现五位僧人，其中三位僧人正是如此形貌（图版85）。斯蒂文（Steven M. Kossak）撰写的图版说明不能解释这些上师的形貌和服饰，因为这些服饰“不具有印度特征”，人物外貌“也不是典型的藏人”，[35]这三位僧人造像在西藏唐卡中极为罕见。[36]笔者以为，前两位一绿面与一红面著僧装的僧人表示印度僧人，这与西夏唐卡中以红面或其他暗色表现印度僧人的做法相同；下面著袈裟的秃顶连鬓须的三位僧人这里指的是汉僧，根本不是印度僧人！因为这幅《文

[33]吴广成：《西夏书事》第11卷。

[34]白滨、史金波：《莫高窟、榆林窟西夏资料概述》，载《兰州大学学报》1980年第2期；王静如：《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》，载《文物》1980年第9期。见白滨编《西夏史论文集》第398、411～415页。

[35]实际上，西藏很少有人秃顶，生连鬓须，秃顶者受到人们的善意嘲笑，如讽刺秃顶贵族的拉萨街谣：“头顶拔下毛一串，全部栽在嘴两边，不论咋看都像鬼，请你不要危害我。”(ka pa la nas spu zhig tog/kha yi zur du btsug pa vdra/ga nas bltas kyang vdre vdra bas/nga la gnod pa ma bskyel ang//)

[36]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.67–69, pl. 187 and 7 detail.

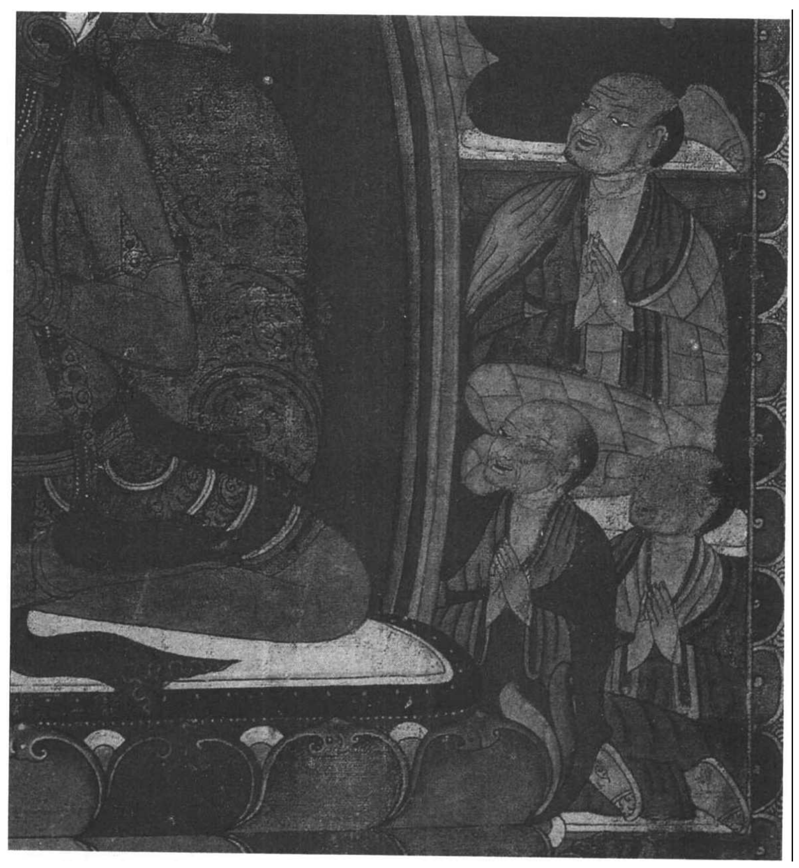




图版83　上师发式（《早期卫藏绘画》图版18局部）

图版 84　上师袈裟式样（《早期卫藏绘画》图版 26 局部）





图版85　上师发式（《早期卫藏绘画》图版7《文殊菩萨》局部）

殊菩萨》唐卡创作的大致年代也是西藏扎唐寺壁画绘制的时间，扎唐寺壁画中出现的菩萨弟子，其中有一些弟子就是秃顶连鬓须，与《文殊菩萨》的上师像和西夏唐卡中的上师像形貌有继承关系，以致于威他利先生认为是西夏的绘画影响了扎唐寺的壁画风格。具体情形我们在讨论扎唐寺壁画与西夏唐卡的风格渊源时还要讨论。

最后，需要强调的一点是，西夏唐卡上师像重视人物的写实特征，与西夏人原本得自自唐宋五代中原的人物画写实传统分不开的。据载，西夏人以国君为模特，造像置于孔庙。可见写实传统由来久矣。[37]萨莫宇克提到的著白袍的西夏王像（图版21）就是人物肖像写实的一幅优秀作品。

[37]夏仁宗仁孝尊孔子为文宣帝，孔庙谓之“帝庙”，道冲以儒臣从祀，孔庙俱有遗像，夏亡庙毁，惟凉州殿庑尚存。元人虞集录其事并述赞，云：“西夏之盛，礼事孔子，极其尊亲，以帝庙祀。乃有儒臣，早就曲谟；通经同文，教其国俗，遂相其君。作服施彩，顾瞻学官，遗像斯在。”见《道园学古录》第4卷；《嘉靖宁夏新志》第2卷；吴天墀：《西夏史稿》，第244页。

མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།



第三章
黑水城唐卡的风格渊源及其与卫藏艺术的关系

第一节 蕃夏历史文化渊源与黑水城唐卡的出现

藏语称西夏为mi-yag，这一称呼既指西夏建国以前的党项人，也指西夏建国以后的西夏人。[1]论及西夏与吐蕃的历史文化联系，从7世纪初党项羌与吐蕃王朝发生联系开始，到13世纪初西夏亡国时为止，长达六百多年，其间你来我往，水乳交融，是中国历史上较为少见的现象之一。[2]唐时，吐蕃和党项部落之间的战争使得大批的党项人归属于吐蕃王朝治下，两族杂居者为数众多；雅隆王朝解体以后，东迁河陇、河湟一带的吐蕃人与内徙的党项人部落杂居共处；西夏建国以后，上述地方有很大一部分吐蕃人被收归治下，成了西夏的"编户齐民"。吐蕃与党项统治者之间的相互军事争夺与两族人民之间的相互往来，构成了政治上的统治与被统治，民族上的杂居与融和，文化上极为密切的相互交流。[3]

一、吐蕃佛教对党项人的的影响

西夏佛教与藏传佛教的关系源远流长。由于地域和族群的关系，吐蕃人和党项在历史和文化方面有诸多的共同之处，宋人称"大约党项吐蕃，风俗相类"，[4]传为阿底峡所掘伏藏《柱间史》记载，松赞干布的第三位妃子是木雅女茹雍东萨尺尊，她主持修建了查拉贡布神殿（即岩神大黑天神殿），此妃还在女妖魔窟旁的一岩石壁上勒石作大日如来像。另在宫殿的西北面，为阻断厉鬼出没而起造白塔，举行佑僧仪式，[5]并主持修建了米茫才神殿（mig-

[1]《宋史》称西夏为"夏国"，《辽史》、《金史》和《元史》称"西夏"，《长春真人西游记》称"河西"，《蒙古秘史》称"唐兀"，马可波罗《游记》称Tangut（唐古忒），西文对西夏的称呼即出于此处。西夏人自称"大夏"、"大白上国"、"白上大夏国"，1038年建国（宋仁宗景佑五年），传十位皇帝：元昊——谅祚——秉常——乾顺——仁孝——纯祐——安全——遵项——德旺——（目见），1227年为蒙古所灭，历时一百九十年。

[2]党项羌与吐蕃正式发生联系是在唐太宗贞观年间贞观八年（634年）松赞干布遣使入朝唐太宗遣冯德遐为使下书临抚。松赞干布又听说突厥、吐谷浑"皆得尚公主"，乃遣使送币向唐朝求婚，太宗没有答应。"弄赞怒，率羊同共击吐谷浑，吐谷浑不能亢，走青海之阴，尽取其赀畜。又攻党项，破之。勒兵二十万入寇松州"。（《新唐书》第216卷《吐蕃传》）这是见于汉文史籍的党项与吐蕃的最初接触。

[3]张云：《论吐蕃文化对西夏的影响》，载《中国藏学》1989年第2期，第114－131页。

[4]《宋史·第64卷·宋琪传》。

[5]Bkav-chems-ka-khol-ma, p.231-232: devi phy ma ru yong stong bzav khri btshun-yin/ des brag lha mgon povi lha khang gi rmang gting ngo// 此书甘肃人民出版社1989年版藏文版，仅记载木雅妃建造了神殿，没有提到勒石造像之事。（此书有卢亚军汉译本，甘肃人民出版社，1997年）以上文字不知据何种本子而来。



图版86　绘制于西夏前期的贺兰山山嘴沟石窟壁画《释迦说法图与佛顶尊胜》（画面左上方的花卉图案与敦煌莫高窟北区第464窟和第465窟的花卉图案完全相同，说明这些石窟壁画创作于同一个时期。左上方的二臂上乐金刚像则说明西夏前期藏传佛教的影响）（右图为全图）





图版 87　完全波罗风格的说法图（西夏的版画是中国美术史上最杰出的作品之一，在早期的作品中，西夏人就将汉藏两种不同的艺术风格巧妙地融和在一起）

mang-tsal-gyi-lha-khang)。[6]松赞干布命人在弥药热甫岗地方建造了佛寺，并以弥药人为监工在康区建造隆唐准玛寺，[7]在吐蕃地方也有很多来自党项的僧人和学问僧。[8]据《木雅五学者传》记，热德玛桑格大师等五位学者，早期都无一例外地去过吐蕃地区，在桑普寺求经学法，还到过夏鲁、萨迦、那唐及觉木隆等地寺院，学有所成。[9]宋人周辉撰《清波杂志》云："蕃方惟（西夏）僧人所过，不被拘留，资给饮食。"[10]可见藏传佛教对西夏的影响早在吐蕃时期就已经开始，西夏佛教实际上受到了西藏前宏期佛教的影响；与此同时，党项人的佛教上师对吐蕃佛教，尤其是吐蕃后宏期佛教的兴起起到了很大的促进作用，并为11世纪藏传佛教支派进入西夏佛教体系奠定了基础。

当吐蕃王朝在卫藏的统治变的衰弱，朗达玛赞普灭佛之时，与吐蕃在种族和文化上具有亲缘关系的党项人乘机填补了这一空白，取代吐蕃成为吐蕃东北部这一广大区域的佛教文化中心。《西藏王统记》描述这种局面时将卫藏形容为黑暗之域，并记载说在近一百年的时间内连佛法的名字都无人谈及。[11]卫藏的僧俗为避灭法战乱，取道各路逃离卫藏，来到与党项人杂居的多康学法和从事宗教活动，以致于多康成为10至11世纪佛教传播的中心，下路宏法的起点。东律初祖拉钦·贡巴饶赛（952～1035年）就是宗喀德康（今青海循化黄河以北）地方人，[12]据说大师曾从弥药上师

[6]黄灏：《〈贤者喜筵〉译注》，载《西藏民族学院学报》1981年 第2期。但《柱间史》记米茫才神殿为来自李域的妃子李姜通萨尺尊所建：devi phyi ma ni li lcam mthon bzav khri btshun yin/ des lha sa mig mangs tshil gyi lha khang gi rmang bding ngo//

[7]此事见藏文史书巴卧·祖拉陈瓦著，黄灏译注：《贤者喜筵》，载《西藏民族学院学报》1981年第2期，另见黄灏《藏文史书中的弥药（西夏）》，载《青海民族学院学报》1985年第2期。

[8]这些僧人名前往往冠有"木雅巴"(mi-nyag-pa)、"木雅"(mi-nya)或"咱米"(rtsa-mi)的名称，如《贤者喜筵》所记生于下多康弥药地区的高僧咱米桑杰扎巴(rtsa-mi sangs-rgyas grags-pa)是一位著名的西夏译师，也是蔡巴噶举派创始人贡唐相喇嘛依止的上师之一。在贡唐相喇嘛的传记中对这位上师有记载，他生于多康木雅咱米地方，曾任印度金刚座寺（印度比哈尔的超岩寺）的堪布二十年之久，其事迹还见于《青史》（郭和卿译本第44～67页，罗列赫译本第49页）。很多西夏唐卡中的上师像，很可能就是描绘这位上师。另外，据《巴协》、《青史》记载，赤松德赞为宏扬佛法派遣巴塞囊和桑喜前往汉地迎请高僧，同时也请来了木雅和尚，他们成了赞普的上师，教授大乘密教理论。此后并形成木雅上师传承。（郭和卿译：《青史》，第517～518页）

图版38 有西夏文贞观二年题记、具有汉密风格的菩萨金铜像（身份待辨识）

[9]高景茂译 《木雅五贤者传》，转引自张云《论吐蕃文化对西夏的影响》，载《中国藏学》1989年第2期，第114～131页。

[10]邓少琴：《西康木雅乡西乌王考》，见白滨编《西夏史论文集》第684页。

[11]"彼时，佛法宏扬于多康之地，而藏地却无佛法，成为黑暗之域。"（de ltar khams na sangs rgyas kyi bstan pa dar bzhing/ bod na chos med par mun pavi smag rum du gyur na//）这种卫藏没有佛法的黑暗年代，大约有一百年左右："藏王朗达玛阴铁鸡年（辛酉年，即会昌元年，841年）灭法，阴铁鸡年（辛酉年，唐昭宗光化四年，901年）佛教余烬复燃。或云历时六小甲子，然实际上是八小甲子，在此九十八年中，就是佛教的名字也没有听说过。"（de ltar rgyal po glang dar mas lcags mo bya la chos snubs/ lcags mo bya la bstan pavi me ro langs nas/ lo skor dguvi bar du dbus gtsang na chos med do zer kyang/ nges pa can du lo skor brgyad/ lo dgu bcu go brgyad kyi bar chos kyi ming tsam yang med do//）（《西藏王统记》藏文本，民族出版社，1981年，第240、242页）

[12]如《安多政教史》所记："圣教在多麦地区的宏传，虽然没有前宏期与后宏期之分，但毫无疑问在前宏期时，许多智者、成就大师、法王和大臣们以公开或不公开的方式为众生作过宏法传承，这是存在的事实。尤其是当朗达玛毁灭西藏地区圣教之后，在吉祥曲沃日山（chu bo ri）的禅院中修行的约尔堆（gyor stod）的玛班·释迦牟尼（dmar pan shvakya mu ni）、哲穹多（drad chung mdo）的约格迥（g-yo dge vbyung）、嘉热巴（rgya rab pa）的藏热赛（gtsang rab gsal）三人用骡驮上律部经论，逃往上部阿里，又从那里转往葛逻禄（gar log），由此取道霍尔地区，经多麦南部白日（be ri）的察措湖（tshva mtsho），来到黄河峡谷的金刚岩洞、安穹南宗窟（an chung gan gnam rdzong）、丹斗寺等处修行。有一天，被黄河边的一位牧童发现了，他于晚上在人群中议论此事，宗喀地区的一位叫做穆苏萨巴尔（dmu zu gsal vbar）的年轻人听见后，产生信仰 请求剃度。于是，藏任亲教师，约和玛二人任规范师，度其出家，授比丘具足戒，命名为格瓦饶萨（dge ba rab gsal）。后来由于学问渊博，洞晓义理，被人们尊称为贡巴饶赛（dgongs pa rab gsal）。"（吴均等汉译本第22页）然而，更多的文献将贡巴饶赛看作是前藏彭域地方人，后移居青海化隆丹迪寺。《藏汉大辞典》介绍贡巴饶赛事迹云："贡巴饶赛大喇嘛……生于拉萨东北之彭域，移居青海境化隆县丹迪地方。"今青海互助所存白马寺，即是大师圆寂后其弟子修建。





图版89 西夏后期至元代的雕版印画，左：文殊菩萨，右：释迦说法图

学法。[13]拉钦驻锡丹迪寺时，朗达玛大妃那囊氏之子永丹六世孙益西坚赞，派卫藏十人赴丹迪学法，其中有前藏赴多康的鲁梅（另一种说法是鲁梅是贡巴饶赛的弟子粗·喜饶乔〔mtshur shes rab mchog〕的弟子）。[14]鲁梅等受戒弟子陆续返回卫藏的时间是在975年以后，在卫藏各地广收门徒，其弟子有"四柱八梁三十二椽"之说，并在卫藏建立了很多的寺庙，剃度了很多的僧人，并形成了各自的传承，他们所属的寺庙正是11世纪前后在西藏艺术史上有重要意义的那一批卫藏早期寺院，建寺的时间正好是鲁梅等人返回卫藏的时间。作为西夏佛寺主体、建于都城兴庆附近的寺院，建寺时间也都在这一时期。[15]

从以上史实我们可以设想，正是以鲁梅为首的一大批赴多康学法的僧人将多康党项等地包括佛教艺术在内的佛教文化传入卫藏，因为卫藏的佛教传承完全中断了近一百年，所有的寺庙、佛

[13]吴均等译：《安多政教史》，第23页："（贡巴饶赛）从上述亲教师和规范师即北方木雅噶的郭戎森格扎处学习律经……"这里的"木雅噶"藏文作mi nyag gha。

[14]《西藏王统记》藏文本，民族出版社，1981年，第242页："当恶王（朗达玛）灭法后约八十余年，桑耶小王擦那益西坚赞为施主，送弟子赴多康求戒，其首次求得戒律者，则名为卫藏七人。"（rgyal po sdig can gyis chos bsnubs nas lo brgyad cu lon pa na bsam yas kyi mngav bdag/ tsha na ye shes rgyal mtshan des bdag rkyen mdzad nas khams su sdom pa len pavi thog mar/ dbus gtsang gi mi bdun du grags pa ni/ klu mes…）又如《巴协》所记："彼时，在多麦康区的师徒传承并没有中断的消息就传开了，吐蕃地方有信仰而且想行佛法的人便都到康区去寻求戒律。后来，有卫藏的鲁梅等十二人也到康地学法。学成返回卫藏时，连同途中遇到一起回去的一人，共十三人。"（dus de tsa na mdo smad kyi khams na mkhan slob kyi bkav rgyud ma chad par vdug par grags/ bod dad pa can chos bya bar vdod pa kun sdom khams su len par vgro/ phyis [dbus gtsang] klu mes la sogs pa mi bcu gnyis lam nas …log pa gcig dang bcu gsum vod//）见佟锦华、黄布凡译注本汉文本第72页，藏文本第203页。

像等等几乎被彻底地毁坏，没有多康边地保留的佛教文化传承，卫藏佛教不可能如此迅速的复兴。然而，多康党项等地保留的吐蕃佛教艺术遗存应该是前宏期末由东印度传入西藏的波罗风格，在党项故地的近一个世纪，艺术风格中融进了某些当地的艺术成分，而这些当地的艺术成分本身就是多元风格的组合体，其中包括传自西域的中亚风格和经由中亚传入西夏的东印度波罗风格。所以，11世纪西藏艺术中出现的中亚特质很大程度上是以西夏艺术作为中介来实现的，虽然，我们并不能将藏文史书中提及的多康地区完全与党项人生活的地区等同起来，将10世纪前后的多康地方化的吐蕃时期遗留佛教看作是西夏立国以后的西夏佛教，但是，藏传佛教在西夏的传播远比我们想像的还要兴盛。我们今天在西夏人活动过的地区都可以发现西夏地方化的藏传佛教遗存，这些遗存连接成若干条西夏艺术向外传播的通道，将西夏与西藏联系在一起。[16]我们可以认为出现在11世纪前后卫藏寺院中的壁画都不同程度地受到西夏艺术的逆向影响，扎唐寺的壁画某些风格成分就是如此。然而，必须加以确认的是，以上谈到的“西夏艺术”仅仅是一种笼统的概念，因为我们设想的西夏艺术对藏传艺术的影响，发生在藏传佛教前宏期的初年，其时西夏还没有建国，生活在这一广大区域的党项人的艺术创作，根本无法称之为一种艺术流派，更谈不上对其他域外艺术的影响，所以，这种影响只是7世纪以来中原艺术对吐蕃艺术影响的继续。

二、西夏建国以后藏传佛教的宏传

西夏王朝的建立经历了众多的磨难，从唐时党项人在吐蕃势力挤压下的多次辗转迁徙，五代时期与诸藩镇政权的周旋直到李元昊称帝建立大夏国，可以说是从列强夹缝中成长起来的。西夏的人民经历了太多的颠沛流离和无尽的战乱，他们希望有一种宗教能够及时地解除心灵的苦难，舒缓精神的压力。西夏社会的这种特征导致了西夏佛教一个显著的特点，那就是极强的实践性和高度的包容性。这种佛教并不重视其遵循何种流派，奉行何种教义，而是强调通过直观的可以操作的宗教仪式让信徒取得如此行动之后的精神安慰感，西夏大规模的译经与刻经活动，究其本质，

[15]有纪年可考的寺院如位于兴庆府东的高台寺（1047年）与承天寺（1055年）。

[16]史金波《西夏佛教史略》一书对西夏境内的寺院逐一进行了分析，将其概括为兴庆府—贺兰山中心；甘州—凉州中心；敦煌—安西中心即黑水城中心（第122－125页）。这几个中心现在都发现了藏传佛教遗迹，如东部的宏佛塔、拜寺口双塔以及出土的唐卡及木雕上乐金刚像等，青铜峡一百零八塔及附近的喇嘛塔内发现的两幅唐卡，内蒙古伊克昭盟鄂托克旗阿尔巴斯苏木百眼窑石窟（蒙语阿尔泰石窟中）的壁画（王大方等《百眼窑石窟的营建年代及壁画主要内容初论》，载《内蒙古文物考古文集》第1辑，中国大百科全书出版社，1994年）；西部的安西榆林窟西夏晚期藏密洞窟形式及壁画（张伯元《东千佛洞调查简记》，载《敦煌研究》1983年创刊号），安西千佛洞第5壁窟门北侧壁画中的藏式佛像以及五个庙石窟的藏传密迹等（张宝玺《五个庙石窟壁画内容》，载《敦煌学辑刊》1986年第1期）。



并非要建立自己的佛教体系，而是西夏王室这种情绪的宣泄。所以，西夏佛教同时将汉地佛教和藏传佛教兼收并蓄地融和在一起，极为侧重藏汉佛教中有关实践的内容，并因此看重藏传佛教。藏传佛教中噶玛噶举派的教法具有明显的实践色彩，正好迎合了西夏佛教重仪轨重实践轻理论的特点，使其在西夏朝野得以迅速的传播。

西夏建国后，早期曾与河湟吐蕃首领唃厮啰产生矛盾，两者之间不断发生战争，西夏腹背受敌，形成被吐蕃、北宋夹击的形势。秉常时期，皇太后梁氏为联络吐蕃以自己的女儿向吐蕃首领董毡之子蔺圃比请婚。乾顺时期，西夏国相梁乙埋又向吐蕃首领阿里骨为自己的儿子请婚，后来吐蕃首领拢拶又与西夏宗室结为婚姻，双方关系有所改善，交往比早期明显增多。[17]可以说整个12世纪，西夏没有和吐蕃没有发生过大的战争，一直是和平相处，近一百年的和平时期为西夏和吐蕃的文化交往创造了良好的政治社会环境，[18]而河湟吐蕃时期佛教的兴盛则为后期藏传佛教在西夏的传播提供了便利条件。西夏建国前后，正是唃厮啰政权统治的河湟一带佛教盛行的时期，现存西宁北山的土楼山石窟壁画，就是河湟吐蕃时期藏传艺术的留存，西窟可见大日如来圆形构图坛城。[19]宋绍圣中（1094～1097年），武举人李远官镇洮，奉檄军前记其经历见闻，撰《青唐录》，文内有云："（青唐）城之西，有青唐水，注宗哥，水西平原，建佛寺广五六里，缭以冈垣，屋至千余楹，为大像，以黄金涂其身，又为浮屠十三级以护之。阿离骨敛民作是像，民始贰离。吐蕃重僧，有大事必集僧决之，僧之丽法无不免者。城中之屋，佛舍居半；唯国王殿及佛舍以瓦，余虽主之宫室亦土覆之。"[20]从以上记载可以看出当时青唐城佛教的鼎盛，佛寺几乎占据了城市建筑的一半，并且能够塑造高达十三级浮屠的镏金大佛像，其造像技艺之高超可以想见；《续资治通鉴长编》记宋熙宁五年（1072年）十月，宋军收复镇洮军（熙河）接收归附吐蕃各部后在当地建寺，以"大威德禅院为额"，这里的"大威德"疑为密教神灵，[21]因为"大威德"一词专指rdo-rje vjigs-byed，梵文Vajrabhairava，况且这是安抚吐蕃部落所建寺院，若是，那么这就是我们现在看到的藏传密教造像在这一地区流行在

[17]史金波：《西夏佛教史略》，第51页。

[18]参看杜建录：《西夏与周边民族关系史》，第136～151页。

[19]该窟东窟壁画有宋宣和三年（1121年）游人题记，可见这些壁画是1121年以前的作品。参看张宝玺：《青海境内丝绸之路故道上的石窟》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第150～151页。

[20]祝启源：《唃厮啰宋代藏族政权》，第276页：（国主）处理军政大事的店堂旁边就供有"金冶佛像，高数十尺，饰以真珠，覆以羽盖"。宋神宗熙宁七年（1074年）《广仁禅院碑》描述河湟吐蕃云："西羌之俗，自知佛教……其诵贝叶傍行之书，虽侏离[乌决]舌之不可辨，其音琅然，如千丈之水赴壑而不知止。"（张维：《陇右金石录》，转引祝启源第278页）

[21]《续资治通鉴长编》第239卷，熙宁五年十月甲申记事。

有明确纪年的最早记载。

《青唐录》撰写的时间正是在西夏建国的初年，青唐吐蕃部落保留的吐蕃前宏期的艺术（11世纪初年西藏本土后宏期艺术风格还没有建立起来）如何不传播到与之杂居的西夏人那里？所以，我们在讨论吐蕃文化对西夏的影响时，应该充分考虑河湟吐蕃对西夏的影响。如上所述，藏文文献记载吐蕃佛教在西夏建国以前很长时间就已经传入迁徙至内地西北的党项人中间，笔者以为其年代最晚应该早于大师贡巴饶赛（952～1035年），因为大师曾向西夏上师学法。至西夏建国初期，藏传佛教似乎已经盛传开来。乾顺天祐民安五年（1094年）的《重修凉州护国寺感通塔碑铭》的西夏文部分末尾列举了修塔的有关人员，其中有“感通塔下羌、汉二众提举赐绯和尚臣王那征遇”。西夏文的“羌”字音“勃”，正与吐蕃的“蕃”字同音，此字应是吐蕃的称谓，可知当时凉州已有管理蕃汉事物的僧官。[22]事实上，西夏与吐蕃的关系实际上比人们想像的还要密切。远在1036年西夏攻陷瓜沙之际，张掖河流域的人们已经普遍使用藏语。《宋史·夏国传》记：（德明之子）元昊“晓浮图学，通蕃、汉文字”。在他新制西夏文字以前，所谓“蕃字”就是指的藏文，因此元昊早年就已和藏传佛教发生关系，应该是可以肯定的。[23]如1045年，西夏派僧人吉外吉、法正等到宋朝，感谢宋朝第二次赐经事。这里的“吉外吉”，应为藏文chos-rje的译音，意为法王，是藏传佛教高僧的一种称号，萨迦派即以chos-rje称萨迦班智达。[24]又如，1093年西夏建感应塔及寺院，完工后立碑志庆，碑文末尾的名单中有“庆寺都大勾当铭赛正嚷挨黎臣 梁行者 庆寺都大勾当卧则罗正兼顶直罗外母罗正律晶赐绯僧”之句。“都大勾当”在黑水桥碑藏文中作spyi-vi-zhal-snga-ba，可能相当于后期藏传寺院中管理行政事物的机构spyi-ba；“卧则罗正”可能就是藏传寺院的领经师dbu-mdzad-slob-dpon。[25]1098年（永安元年）《敕赐宝觉寺碑记》提到在甘州建卧佛寺的西夏国师嵬名思能早年曾随燕丹国师学习佛理。这里的“燕丹”，当即藏语的yon-tan，可能这位国师来自西藏，也可能西夏国师以藏语作为国师称号。[26]此外，西夏境内又很多的吐蕃人，他们主要使用藏语，这是藏传风格佛教艺术在西夏广为流传的因素之一，

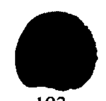
[22]史金波：《西夏佛教史略》，第52页。

[23]王忠：《论西夏的兴起》，载《历史研究》1962年第5期。白滨编：《西夏史论文集》，第23页。

[24]语出《续资治通鉴长编》第156卷，转引自史金波《西夏佛教的流传》，参看陈庆英《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，载《藏学研究论丛》，第46～47页。《西夏书事》亦有记载“（元昊）遣蕃僧吉外吉法正等报谢景佑中所赐经”，事在宋庆历五年即西夏天授礼法延祚八年，其时宋与西夏已成和议，此年元昊即先后遣使贺宋正旦及宋帝生辰，宋亦颁历于西夏。

[25]罗福颐：《西夏护国寺感应塔碑介绍》，载《文物》1981年第4～5期，收入《西夏史论文集》第452～458页。陈庆英：《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，载《藏学研究论丛》，第46～47页。

[26]史金波：《西夏佛教的流传》，参看陈庆英：《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，载《藏学研究论丛》第47页。



在吐蕃撤出河西敦煌和于阗一线后，藏语文直到10世纪仍被作为官方语言而普遍使用着，[27]以致于藏人出家也要经过层层考试才能剃度为僧人；[28]西夏人在吐蕃人聚居的河西立碑时不用西夏文而用藏文，如乾祐七年（1176年）于甘州城西张掖河桥畔之《黑水建桥敕碑》表明，可见此地使用藏文已经有不短的时间了。[29]今存敦煌写本《嵬名王传》，则是西夏民间用藏文字母代替西夏文拼音写成。[30]

此外，藏语文在西夏境内，还是诵读佛经的必备文字之一，如乾祐二十年的大法会“念佛诵咒，读西番、番、汉藏经”，将藏语经文（西番）放在首位，可见藏语在西夏佛教活动中的地位。克恰诺夫认为，西夏国内佛教徒学习藏语文是强制性的。他还以法典为例，说明藏语的重要性。据统计，要求用藏语诵读的佛经有:《文殊室利名经》、《毗奈耶决定伏波离所问经》、《大方光佛华严经》、《般若波罗蜜多心经》、《一切恶道消除佛顶尊胜陀罗尼经》、《无垢净光明摩诃陀罗尼经》和《金刚能断般若波罗蜜多经》等。[31]综上所述，西夏建国以后藏传佛教的流行实际上是党项人的佛教与吐蕃前宏期与后宏期交替时期佛教关系的继续。因此，我们在分析包括黑水城在内的西夏藏式风格作品时，并不能将这些作品的出现年代严格限定在噶玛噶举和萨迦派僧人与西夏朝廷发生联系之后，而应该考虑党项人和吐蕃的关系，西夏早期、中期和河湟吐蕃佛教的关系。假如没有两者之间地域、民族与宗教之间绵长深厚的历史联系，很难设想10世纪前后后宏期在吐蕃复兴，11世纪后宏期初年复由阿里等地进入卫藏的修行上乐金刚金刚亥母本尊坛城的密法几乎同时能够在西夏的广大区域流行。

西藏艺术史家在讨论由西藏使夏的僧人上师时，一致将一世噶玛巴都松庆巴的弟子藏巴敦库瓦入藏作为藏传佛教绘画进入西夏之始，并以此作为西夏藏传风格绘画断代的依据，从而将出现修习上乐金刚根本续双身像的西夏绘画断代在1189年都松钦巴的弟子藏巴敦库瓦赴西夏之后，这种断代无疑是错误的，还会产生一些断代上的矛盾。例如出自贺兰县宏佛塔——一种唐宋以来流行的密檐式砖塔而不是喇嘛塔——的上乐金刚像，其建塔的年代有可能早至元昊时期，此塔没有重新装藏的迹象，我们很难将他们断

[27]乌瑞：《吐蕃统治结束之后甘州和于阗官府使用藏语的情况》参看巴黎《亚洲杂志》1981年，第81～91页。

[28]如《天盛改旧新定律令》云：“番、汉、羌（指藏人）行童中有能晓颂经全部，则量其业行，中书大人，承旨当遣一二□（人），令如下诵经颂十一种，使依法颂之，量其行业，能颂之无障碍，则可奏为出家僧人。”参看史金波：《西夏的佛教制度》，载李范文编《首届西夏学国际学术会议论文集》，第313页。

[29]王尧：《西夏黑水桥碑考补》，载《中央民族学院学报》1978年第1期。

[30]参看李范文：《西夏陵墓出土残碑考释》，载《西夏研究论集》，第115页。

[31]张云：《论吐蕃文化对西夏的影响》，载《中国藏学》1989年第2期，第114～131页。

[32]据黄灏先生说，建于1098年的张掖大佛寺，大佛颈部刻有藏文acm的六字真言之第一字。《马可波罗行记》则说大佛寺内杂有喇嘛像。甘肃炳灵寺石窟（1098年）也发现有藏文和西夏文同时出现的咒语（参看陈炳应：《西夏文物研究》第57页）。

[33]参看如下论文：罗昭：《藏汉合璧“圣胜慧到彼岸功德宝集偈”考录》，载《世界宗教研究》1983年第4期；范德康撰，陈小强、乔天碧译：《拶也阿难捺：12世纪唐古忒的克什米尔国师》，载《国外藏学译文集》第

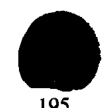
代在藏巴敦库瓦入夏之后，即1189年以后。所以，与藏传佛教在西夏传播的历史进程相对应，西夏故地佛塔所出藏传绘画作品表明，早在元昊时代这些作品已经存在，至少在仁宗（1139～1193年）初期，藏传绘画已经盛传开来。确凿的文献表明，在噶举派僧人到来之前，当时有来自印度、克什米尔和西藏的僧人久居西夏从事译经事业。例如，明正统十二年（1447年）重刊的汉藏合璧偈子，[32]这份偈子原是仁宗朝从梵文原本译为西夏文、汉文和藏文的，明刊本《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》(vphags pa shes rab kyi pha rol tu phyin pa yon tan rin po che bsdud pa tshig su bcad pa) 保留了一篇明代的序言和一篇原有的西夏题记（仅用汉文），其中提到六个人名，其中有梵文译者遏啊难捺吃哩底、上师拶也阿难捺、主校波罗显胜。据范德康考证，遏啊难捺吃哩底梵文为ònadakirti，还原为藏文为kun-dgav-grags，断定他是一位吐蕃僧人。拶也阿难捺的名字出现在众多的藏文和西夏文的佛经跋页中，据考他是来自克什米尔的上师。作为译经职位最高的上师，按照西夏僧官制度，应为藏人，所以史金波先生认为波罗显胜是西藏僧人。这些僧人的活动年代大多都在仁宗初年。[33]其时，噶玛噶举和西夏的联系还没有见诸记载。

此外，我们从西夏大藏经所刊刻的木刻画也可以印证如上记载。西夏文佛经译自汉文的经典一般时代较早，所译藏文经典的时代多在后期。现在黑水城出土或者其他博物馆所藏的带有西藏绘画风格的版画常常被认为是出自西夏文译自藏文的经典，联系到西夏和西藏当时的教派联系的历史事实，常常将这些作品的断代定得较晚，而事实并非如此。带有藏式风格的绘画不仅出现在西夏文佛经中，而且也出现在汉文佛经中。笔者检出西夏雕印的汉文带有波罗卫藏风格的版画最早的作品出自正德十五年(1141年)《圣观自在大悲心总持功能依经录》经首版画佛像(图版90)。[34]其后有天盛十九年（1167年），仁宗仁孝印施汉文《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》(图版91)。[35]其中的木刻版插图带有典型的卫藏波罗风格，般若佛母的背光式样与扎唐寺壁画大背光及柏兹克里特石窟同期的背光式样相同，更为突出的是环绕主尊的菩萨的头饰与扎唐寺以及后来的夏鲁寺、敦煌第465窟等的菩

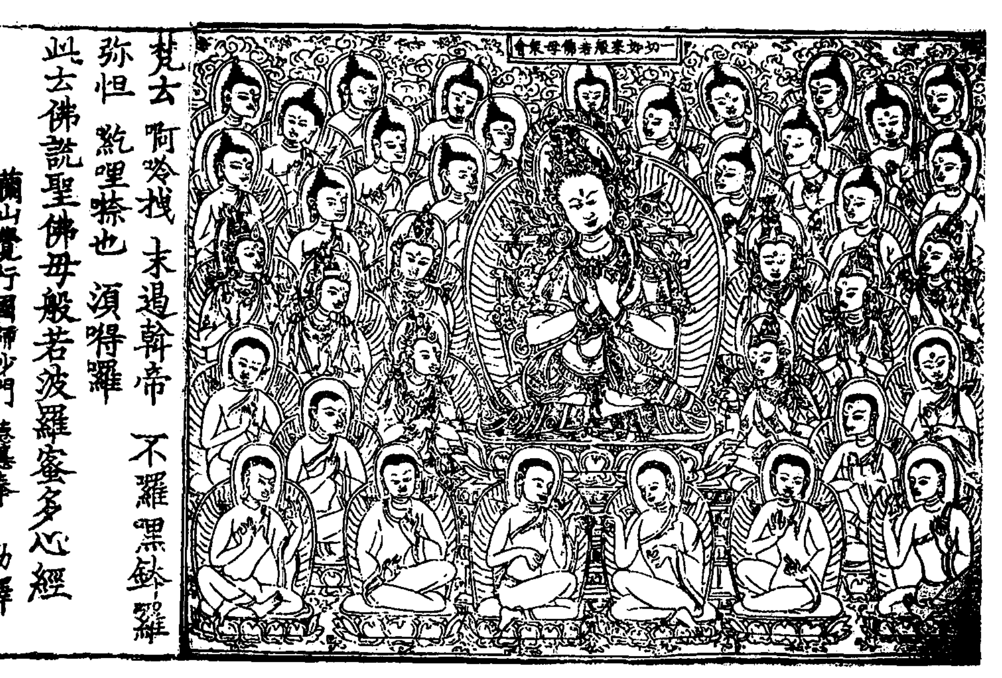
14集，第341～351页；邓如萍著，聂鸿音、彭玉兰译：《党项王朝的佛教及其遗存——帝师制度起源于西夏说》，载《宁夏社会科学》1992年第5期。笔者以为"波罗显胜"的"显胜"是藏语的rgyai-mtshan。

[34]此卷编号TK－164，经首有三幅版画。经首有口传此经者的署名"天竺大般弥怛五明显密国师在家功德司正嚷乃将沙门拶也阿难捺传"，这是藏汉合璧"圣胜慧到彼岸功德宝集偈"中的国师又一次见诸文献，这位僧人活动于仁宗初年的判定是正确的。其中"天竺大般弥怛"中的"天竺"是概指来自克什米尔的僧人，不一定确指印度，"大般弥怛"无疑来自梵文的"班智达"(Pandita)。此经书影参看孟列夫《黑城出土汉文遗书叙录》附录第15页。整个经最后的残片上有仁宗的年号："奉天显道耀武宣文……去邪淳睦懿恭皇帝。"刻印日期阙佚，但后序发愿文中说刻此番汉经的目的是纪念去世的父亲崇宗皇帝(1087～1138年)，孟列夫认为大概不早于崇宗去世三周年，不晚于曹皇后去世后三周年，1167年的TK－128说曹皇后已去世三周年。崇宗的称号是1141年从金得到的，这个日期是最可能的刻印日期。

[35]此经插图见于编号TK－128的卷子。后序发愿文中有刻印日期："天盛十九年岁次丁亥五月初九日。"



图版 90 《圣观自在大悲心总持功能依经录》经首版画佛像



图版 91 《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》经首版画

图版92 《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首版画（局部）

萨头饰完全一致，画面众菩萨以七分面朝向主尊的构图方式与扎唐寺以及第465窟窟顶壁画大致相同。[36]这件作品的存在本身说明在1189年噶玛噶举僧人使夏以前的1167年就有了藏传绘画的雕版印画，其传入西夏的年代应该更早。现藏印度博物馆的黑水城出土西夏文刻经版画残片与此经应该是同时代的作品。[37]又如西夏乾祐二十年（1189年），仁宗印施西夏文《观弥勒菩萨上生兜率天经》其时作大法会凡十昼夜，敬请与会的众国师据说都是西藏高僧。在这部汉藏风格合璧的经前插图（图版92）中，西藏风格被置于右侧卷首最为尊贵的地位。作品中主尊的身相，佛龛宫殿的样式，两侧的立兽以及上面提到的菩萨三角形头饰都与同时期

[36]史金波等:《俄藏黑水城文献》第1卷卷首插图，上海古籍出版社，1994～1997年。

[37]参看 Karmay, Heather, Early Sino--Tibetan Art, Warminster, 1975年，第36页，图版16～22。



的唐卡作品相同，但是构图方式更像扎唐寺壁画，实际上反映的是汉地中亚的风格。上述木刻作品与1229年至1322年刊刻的《碛沙藏》版中的带有西藏风格的插图在人物造像和母题细节上截然不同，例如，后者作为主尊的佛像已经没有了黑水城版画中与唐卡造像完全相同的粗短脖颈，菩萨三角形头饰倾向于圆形等等，此外，刀法趋于细腻，线条更加细密、流畅和圆润。这些图像都出现在1302年杭州刻印的元《碛沙藏》中，说明当时汉地所绘有关藏式风格的作品造像特征已经发生了变化。[38]以上的木刻版画都有比较明确的纪年，这就为我们为本书论述的黑水城唐卡和西夏故地佛塔出土的西夏藏传绘画提供了一个相对的时间坐标。

三、西夏唐卡的出现

研究西藏艺术的学者在论及西夏藏传风格的绘画，即西夏唐卡时，都将西夏唐卡的出现归之于乾祐二十年（1189年）西夏王室与噶玛噶举发生联系之后。通过如上描述，我们可以确认藏传佛教造像系统传入西夏的时间比噶玛噶举僧人进藏的时间要早得多。西夏佛教中涉及无上瑜伽密的内容与吐蕃佛教前宏期的旧派大圆满法不无关系。《上乐根本续》所传上乐仪轨在西夏传播的时间，目前仍然需要加以考证。因为宁夏拜寺口方塔出土了译自藏文的《吉祥遍至口和本续卷》西夏文佛经共九卷，汉文《上乐根本续》中坛城仪轨经文片段，如《吉祥上乐轮略文等虚空本藏》，经文中出现了“身语意三密”、“金刚亥母”、“阴阳二身”和“愿证大乐”等等；虽然此塔文物有乾祐十一年（1180年）仁宗仁孝皇帝（1139～1193年）的发愿文，但方塔建塔的确凿年代是在大安二年（1075年），我们并不能排除某些经文是建塔时作为塔藏放置在塔内的可能性。[39]然而，有关上乐根本续和大手印法的梵文经典，由仁钦桑布（958～1055年）等译师译为藏文的时间也大多是在11世纪初年，难道这些经典在译为藏文以后随即被译成了西夏文；抑或西夏文的这些经典是直接译自梵文？不过，有一点可以确认，有关上乐根本续等等的西夏文、汉文文献与上乐金刚坛城、大手印等修习法肯定不是噶玛噶举派僧人藏巴敦库瓦1189年进入西夏王廷以后才在西夏传播开来，而是在噶玛噶举僧人入夏以前

[38]Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975年，第36页，图版26～30。
[39]参看本书第四章相关论述。

就已经盛传开来。方塔《吉祥遍至口和本续卷》残片记传授此法者为国师知金刚，标明“国师”，说明他是在西夏的吐蕃僧人。从知金刚的名称我们看不出他与藏巴敦库瓦等人的关系，知金刚的名字也不见于上面提到的《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》中出现的上师名单。其具体事迹我们在本书第四章第二节加以论述，从拜寺口方塔所出文物年代综合考虑，知金刚最晚活动于仁宗仁孝中期，因为塔中出土的汉文佛经《初轮功德十二偈》，其中有“身语意之三密”、“大密咒”、“明咒”、“种子”和“相续”等字，表明此经译自藏文，经文为雕版印刷，楷体，字体清新而浑厚。[40]假如推算此经从译为汉文到雕版印制的时间，上乐根本续相关经文与仪轨传入西夏的时间确定在仁宗仁孝早期是没有疑问的。因为到了西夏后期，上乐金刚坛城和大手印法的修习已经成了一种社会风俗。《黑鞑事略》云：“徐揖尝见王霆云，某向随成吉思汗攻西夏，西夏国俗自其主以下，皆敬侍国师。凡有女子，必先以荐国师，而后敢适人。成吉思汗既灭夏，先裔国师，国师比丘僧也。”[41]这些记载表明西夏藏传佛教的修习由来已久。笔者以为，西夏僧人娶妻之风，并非来自噶举派，西夏后期所传噶玛噶举并不提倡僧人娶妻生子，西夏此俗实际上来源于宁玛派，是藏传佛教在前宏期传入党项佛教的证据之一。

虽然西夏艺术从其党项羌时期就受到了吐蕃前宏期艺术的影响，但西夏唐卡大规模的出现仍然与早期噶举派的上乐金刚坛城仪轨以及大手印法在西夏传播开来有直接关系。所以，笔者推断西藏唐卡进入西夏的时间可能很早，但西夏人将这种艺术形式转化为自己的一种绘画样式并能够熟练应用，则是在12世纪初叶以后。

[40]《西夏佛塔》图版十，第46～49页。

[41]清人赵翼《陔余丛考》记载清初陕西边群山中“僧人皆有家小”，认为此乃西夏所属甘、凉一带旧俗。



第二节　黑水城唐卡与11至13世纪的卫藏绘画

在考察了吐蕃与西夏的历史文化渊源关系之后，我们现在从藏传绘画形成发展的历史对黑水城唐卡与西藏绘画，特别是与之同时期的11至13世纪卫藏绘画之间的风格异同进行比较，找出黑水城唐卡所遵奉的西藏绘画的艺术流派，分析黑水城唐卡作为西夏绘画作品与其遵奉的西藏原型在作品的题材、构图、色彩、技法等诸多方面的细微差异。

我们在进行黑水城唐卡与西藏绘画的比较时碰到的主要问题是对早期西藏绘画风格特征的归纳总结。然而，从国内外西藏艺术研究的实际现状分析，直到现在为止，艺术史家还没有建立起一种严格的11至13世纪西藏绘画具有的风格特征类型作为我们比较研究的基础，只能确定一些比较宽泛的风格特征范型。笔者将整个西藏绘画史划分为四个主要的历史时期，每个时期具有一种大体可以确认的美学特征:

第一阶段为吐蕃雅隆王朝时期、从7世纪至9世纪。这一时期内吐蕃兴起，佛教和佛教艺术从汉地和尼泊尔两条路线传入吐蕃，并开始在其地初步传播。10世纪为西藏灭法时期，这一时期卫藏几乎没有佛法流传。

第二阶段为佛教后宏期，从11世纪至13世纪。这一时期为西藏佛教的后宏期，佛教艺术、文学和宗教实践融入了西藏社会的各个阶层；以1247年萨迦派统治全藏为标志，佛教寺院制度在

西藏发展起来。

第三阶段为14至16世纪，以格鲁派的形成及其与卫藏噶举派的对立为标志，随着佛教寺院僧团及其艺术的蓬勃发展，藏传佛教的各个流派正式形成并得以巩固。藏传绘画的本地流派开始大量涌现。

第四个时期为17至19世纪，与此对应的是西藏政教合一制度形成和五世达赖及后世诸辈达赖喇嘛时期流行的艺术。

黑水城唐卡与西藏绘画对应的时期是第二个时期，主要是11至13世纪的卫藏绘画。在西藏艺术史上,这一时期无疑是最有意义的，然而也是最错综复杂的最困难的时期。

藏族史学家将978至1400年作为藏传佛教的后宏期，后宏期出现在朗达玛灭佛将近一个世纪的历史空白之后，是西藏自从7世纪佛教艺术和文化相对稳定的发展以来其发展进程惟一一次被人为阻断。[1]在整个后宏期我们有可能对现存作品中已经观察到的卫藏和西部藏区的艺术风格特征进行区别。[2]与前宏期卫藏艺术受到强烈汉地中原艺术影响的情形不同，后宏期卫藏的绘画发展了前宏期就已经传入的来自东印度的艺术，特别是10世纪前后流行的波罗风格艺术；西部藏区的绘画最初受到了地理上最为接近的克什米尔艺术的启发，克什米尔的艺术传统形成了西部藏区造像仪轨和风格的内核。由于缺乏早期有可靠年代的唐卡绘画，我们只能对现存的西藏壁画特征进行分析并加以总结。

11至13世纪卫藏和西部藏区艺术风格的划分实际上仍然是以青藏高原自然地理分布为依据。卫藏顾名思义包括卫（前藏）和藏（后藏）；西部藏区或称阿里地区，包括古格、布让和玛尔域，三个地方共同构成了阿里三围；康区或称东部藏区包括康区和安多。藏传佛教后宏期的艺术，主要是指卫藏和阿里地区的流行的艺术，作为东部藏区的康区，11至13世纪的绘画遗存较为少见。当然，除了绘画风格地理方面的形成的流派特征之外，上师、个人的绘画、特定的寺院或者寺院流派之间偶然也可以建立起相互的联系，然而，在整个后宏期藏传绘画的本地流派可以说还没有兴起，这一时期谈到西藏的绘画流派仍然为时过早，因为“风格”或“流派”意味着可以确认的、有明确的技法特征和美学倾向的

[1]对后宏期最早的解释，参看郭和卿译本《青史》第44－68页。

[2]第一个加以确认的是图齐教授，这些宽泛的地区特征后来由巴勒在其著作中加以认同和阐发。除了一些此期所建寺院的名称和几位当地佛教徒的名字以外，这一时期东部藏区（康区）的绘画很少为人所知，由于没有东部藏区壁画的图像资料，现在归之于东藏的绘画特征在很大程度上尚需探究，这些绘画特征主要是基于如下假设，认为东藏绘画受到了同时期汉地绘画的强烈影响。然而，不断出现的东藏绘画风格的证据，人们希望在不久这幅新作有可能被确认为东藏绘画的突出特征。



传承，此期的西藏绘画还不能完全清楚地勾画出流派的轮廓。例如，当我们用宗教流派的命名来对绘画进行分类时，有时候这样做是正确的，有时候流派名称会产生误解。由于可以用来断代的绘画作品例证相当缺乏，而且这些作品的特征也不甚清晰，所以，前宏期西藏绘画和11至13世纪的西藏绘画确凿的历史年代顺序仍然无法落实。这一时期也没有任何的西藏绘画作品具有一个确定的、无可争辩的断代；同时，一些具有题记的绘画作品提供了一些我们知道他生卒年代的历史人物的名字，这些题记有时候必须慎重解读，因为一个名字或许指两个甚至更多的历史人物，而这些人物的年代相隔会有几个世纪；此外，题记中确认的个人的年代决不是意味着就是绘画作品本身的年代；此外，西方艺术史家往往用东印度和尼泊尔的经卷插图作为早期作品断代的依据，实际上，作为宗教仪轨绘画的西藏绘画，其绘画传统有极强的保守性，假如他们是由几乎与之同时期的这些经卷插图中传播过来的，两者之间不会存在如此之大的差异，从这些袖珍的插图经卷和巨大画幅的西藏唐卡之间显著差异都使我们很难将它们联系在一起。因此，在大多数情况下，将绘画作品有把握地归之于11世纪、12和13世纪等不同的风格阶段，是目前最为可行的方法。[3]

一、11至13世纪的卫藏绘画

（一）敦煌绘画与早期卫藏寺院壁画

任何一种艺术流派的形成都有其发生、发展和壮大的过程，藏传绘画的发展同样如此。西方艺术史家以往论述后宏期的西藏绘画时，由于注意到前宏期的艺术在很多方面受到了来自中原汉地的强烈影响，因而他们过多地强调了佛教在西部藏区的复兴、域外僧人入藏、寺院僧伽的建立引发的西藏艺术的勃兴，却忽略了西藏艺术前宏期和后宏期之间的联系，以致于将前宏期和后宏期的艺术对立起来，尤其是割断了西藏前宏期艺术与敦煌吐蕃时期的绘画之间原本存在的内在联系。这样做的结果是将敦煌吐蕃绘画不认为是西藏绘画而认为是汉地作品，[4]并否认前宏期出现后宏期波罗样式作品的可能性。传统的对11至13世纪卫藏艺术的

[3]有关这一时期对西藏绘画的描述，参看Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950－1400, Artibus Asiae, vlo LIV 1/2, p. 87－136.

[4]如巴勒所言，在以往对西藏艺术的研究中，人们相信在7至9世纪由于吐蕃和中亚地区，尤其是和于阗一带有密切的联系，在敦煌也发现了一些有藏文题记的作品，但艺术史家认为在卫藏腹地还没有看到任何用这种风格描绘的作品，因而并不将这些作品看作典型的西藏艺术作品。这一观点颇具代表性，引录原文如下（Pal, Tibetan Paintings, A Study of Tibetan Thankas Eleventh to Nineteenth Centuries, p. 8－9）：That Tibetan artists were painting in Central Asia as early as the eight century is clearly evident from inscriptional evidence. However, it would be wrong to consider their works as examples of Tibetan painting, any more than one can regard paintings by sixteenth century Persian masters in Indian as examples of Persian painting. Unfortunately, neither a single canvas nor even a fragment of a mural has survived in Tibet that can be said to reflect the Central Asian style even vestigially/实际上西方一些研究西藏艺术史的学者认为人物西藏地方最早的绘画就是来自敦煌的旗幡画绢画。如亨斯写道："来自敦煌的旗幡画，或许可以作为西藏绘画最早

图版 93　敦煌绢画《不空羂索坛城》(局部)(巴黎吉美博物馆)

分析忽略了如下事实：后宏期是从阿里地区首先开始的，包括印度波罗艺术在内的后宏期的佛教艺术无疑带有强烈的西部藏区的色彩，并在整个西藏绘画中只有主导地位；然而，事实却恰恰相反，后宏期的藏传艺术卫藏风格的绘画才是主流，而且这些卫藏作品的年代甚至要早于西部藏区风格的作品。假如没有前宏期艺术的积淀，没有前宏期艺术的邻近地区的留存，卫藏艺术在后宏期复兴中迅速发展起来是不可想像的。

笔者将敦煌吐蕃绘画看作是早期卫藏绘画的一部分，因为敦煌作品反映的是吐蕃王室所在的卫藏地区的审美倾向，敦煌的一些作品与卫藏早期绘画在风格上有继承关系。现在我们见到的最早的西藏绘画是敦煌出土的吐蕃绢画。其中著名的作品如现藏于巴黎吉美博物馆的《不空羂索坛城》(图版 93)，创作年代在 8 世

的样式，但不能断代早于9世纪。" Silk banners from Dunhuang, which may have served as the earliest models for Tibetan painting, are not dated earlier than the ninth century.Henss,Michael,The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa,Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed.,Tibetan Art: Towards a definition of Style,London 1997, p. 160-169)



纪末至9世纪初。这幅绢画的菩萨造像与此后的大昭寺早期壁画中的菩萨像，与扎唐寺、夏鲁寺壁画和敦煌第465窟的菩萨图像亦有继承关系；伦敦大英博物馆藏金刚手绢画背面带有藏文题记，人物造型外露紧凑、略微生硬的躯体，颜色艳丽的条状织物图案，厚实平直的线条和人物强烈的凝眸表情都有确定的，亦或是藏式的风格特征。作品与当时以流畅的线条、相对较为柔和的用色刻画的丰腴人物的汉式风格有很大的不同，人物神情与汉地风格作品亦有差别。值得注意的是《敦煌金刚手菩萨》完全正面图像（图版94），[5]这种正面图像我们在黑水城莲花手菩萨造像只看到过一次；另一幅引人注目的作品是带有藏文题记的《千手千眼观世音图》，此图上方药师佛两侧的胁侍菩萨（莲花手？）无疑是按照早期卫藏波罗样式创作的（图版95），作品中还出现了如意转轮王和回向转轮王等；[6]吐蕃时期的另一幅《阿弥陀佛与八大菩萨坛城》[7]中的菩萨像亦具有波罗风格成分；著名的《千手千眼观世音坛城》甚至出现了磨醯守罗天王的早期双身图像。这些绢画作品表明，虽然以不空三藏为代表的早期汉地密教在西域开始传播，但是吐蕃统治时期绘画作品中的卫藏波罗因素是显而易见的，这些作



图版94　敦煌金刚手菩萨（《敦煌千佛洞》图版36）

[5]图版参看Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London, 1990, p.63, pl.36。

[6]此作已残，下方主尊为观世音，故称为观世音坛城，但留存部分以药师佛为主，又称《药师净土图》，大英博物馆编号Stein Painting 32, Ch.xxxvi.004，根据题记，作品创作于836年。对这幅作品的详尽分析，参看海瑟·噶尔美著、熊文彬译：《早期汉藏艺术》，第29～35页（Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975）。

[7]大英博物馆编号Stein Painting 50, Ch.0074。

品代表了吐蕃腹地尚不成熟的前宏期卫藏波罗风格在敦煌的遗存，而不能将它们看作是独立于吐蕃佛教的汉地密教的绘画作品。



图版95　波罗风格的胁侍菩萨（敦煌绢画《千手千眼观世音图》局部）

卫藏地区现存最早的壁画是大昭寺的壁画。大昭寺建于法王松赞干布（卒于649年）统治时期，后代有过多次重修。[8]以前人们认为，大昭寺现存的壁画残片似乎都是断代在11至12世纪。[9]威他利引用文献将大昭寺最早的壁画描述为“令人惊叹的自生的、后来由纽瓦尔艺术家扩展和完成的作品，同时仍有一些作品是松赞干布本人所绘”。[10]的确，大昭寺最早的壁画有可能是尼泊尔艺术家的作品，就像今天仍然留存的10世纪的木雕。[11]近来有人指出，大昭寺的一些壁画，如坐像如来与胁侍，就是7世纪遗存的作品。[12]这种说法值得重视，大昭寺虽然经过后代多次重修，但这些早期壁画并没有重新绘制的痕迹，我们没有理由否定它们的存在。例如呈立像的男性胁侍菩萨，看似12世纪的作品，它表现的一些在早期西藏绘画中经常见到的特征，如腿脚并向一侧，躯干和面部呈三道弯式等都根源于东印度的绘画传统。然而，这种样式也同样见于确凿断代于1019年、现藏洛杉矶郡立艺术博物馆的《八千颂般若婆罗蜜多经》的东印度经卷插图，[13]其作品年代就是11世纪初年。

大昭寺的早期壁画为区别和确定卫藏的绘画风格提供了重要的遗存。它们不仅代表了与这一时期西部藏区绘画加以比较的一种普遍的风格，而且清晰地显示出卫藏风格具有的个性特征。尽管与西部藏区绘画有明显的区别，但是从根本上来看，这些卫藏地区的大昭寺壁画与1040年左右的塔波（Tabo）壁画的用线风格

[8]很多藏文文献都记载了大昭寺的建立史实，宿白先生《西藏拉萨地区佛寺调查记》之一《大昭寺》（载《藏传佛教寺院考古》第1～20页）探微钩沉，记载尤详。

[9]这些图片参看《大昭寺》画册和西藏自治区文学艺术界联合会编：《西藏艺术——绘画卷》，上海人民美术出版社，1991年，图版1～5。根据大昭寺文管会工作人员的意见，为了修复这些壁画，大约在1981至1985年将这些壁画移开。在大昭寺上层回廊还有显然是同一风格的另外一些壁画，由于灰尘和油烟已经漫漶不清。

[10]威他利：《早期卫藏寺院》，第77页（Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990）。

[11]见威他利上揭书图版35至37；施罗德《印藏青铜佛》第400页，香港1981年版（Ulrich von Schroederv, Indo-Tibetan Bronzesv, Hong kong, 1981）。

[12]威他利上揭书第69～88页，图版45。详情参看第四章。

[13]这幅经卷插图断代于Mahōpala（I）统治的二十七年。此幅经卷插图图版见于巴勒等编，《佛教经典插图》图版4和插图11（P. Pal & Meech-Pekarik, Buddhist Book Illumination, New York,1991, 129-132）。



所展示的优雅、舒缓曲线有关系，只是没有塔波风格的厚重线条。壁画的某些成分与阿尔奇寺松载（Sumtsek）殿的壁画也有关联，但在织物和珠宝的装饰方面没有后者那么富丽堂皇。大昭寺壁画与汉地佛教艺术的母题也有相同之处。例如背景花卉的风格与山西大同下华严寺（1038 年）天顶的花卉图案颇为相似。早期大昭寺壁画中一种独特的卫藏风格，这种风格以简洁装饰的严谨曲线，充实了由合乎比例的丰满躯体展示的浑然天成、优雅大方的朴素之美，从而使这种风格特征具体化，在其发展到 12 世纪时，就代表了具有特性的复杂的卫藏绘画风格的主体成分。

与大昭寺绘画风格极为近似并与西夏绘画有关联的早期卫藏寺院绘画是图齐教授特别关注的艾旺寺，或称耶玛尔寺。[14]

耶玛尔寺（Yemar/g-ye mar）位于西藏康马县萨马达乡萨鲁村、仲巴闻曲河西岸，海拔四千四百米。图齐将耶玛尔寺与仁钦桑布时代的寺院加以比较之后，将耶玛尔寺断代为 11 至 12 世纪。[15]威他利在耶玛尔寺的壁画与其附近的聂萨寺（Nesar/gnas-gsar）的壁画加以比较之后，将耶玛尔寺的壁画断代在聂萨寺创建的 1037 年以前。[16]一些文献资料认为耶玛尔寺的创建者是拉杰却江（lha rje chos byang），“却江”可能是家族或个人的名字。[17]图齐所录此寺的题记提到来自贡日家族的施主，在该寺中央大殿壁画中有其造像。[18]

耶玛尔寺在“文革”中被毁，现存有关耶玛尔寺壁画的资料只有图齐拍摄的黑白图片。耶玛尔寺的壁画与这一时期其他的卫藏寺院的壁画大体相似，反映出东印度绘画传统的强烈影响。例如，耶玛尔寺的胁侍菩萨图像与大昭寺所见胁侍菩萨图像风格完全一致；[19]不动佛，其风格和造像特征我们在亚洲协会藏断代于 1073年前后的《八千颂般若婆罗密多经》经卷插图中的不动佛非常相似。[20]笔者以为，耶玛尔寺内有佛、菩萨像，没有设置专门的护法神殿，但该寺外壁皆施以红色，考虑到“康玛”（khang-mar，“红房”）、“耶玛尔”（g-ye-mar，“红色远处”）和吐蕃赞普喜居“红岩”（brag-mar）的事实，此寺有可能是吐蕃时期建立的古寺，与大昭寺建立在同一时期。[21]

耶玛尔寺中殿的一条题记记载其壁画是根据印度传统（rgya-

[14]图齐在其作品中根据他 1937 年访问该地时一位当地资料提供人的描述，将这座寺院称为艾旺寺（i-wang），威他利是第一位将其名称还原为原名的现代艺术史家。参看威他利《早期卫藏寺院》第 59 页和第 66 页注释 100。然而，图齐自己在《印度—西藏》已经发现了在《娘氏宗教源流》（myang chos byung）中这座寺院的原始名称，云：“这座寺院的古代名称想必是耶玛尔。”（《印度—西藏》第 4 卷第 1、134 页）

[15]参看图齐《穿越喜马拉雅》（Tucci，Transhimalaya，trans. James Hogarth，Geneva，1973，p.91–94.）图齐也将艾旺寺的木制结构与附近松达寺（现以全部被毁）的木制结构加以比较。松达寺的壁画从来没有发表过，但松达寺的壁画与耶玛尔寺的壁画极为相似。图齐抄录了松达寺的一条题记，题记记载松达寺的创建者是却（古）洛珠（Chos-[kyi]-blo-gros），是西部藏区著名的大译师仁钦桑布的弟子。关于这条题记，参看图齐《印度—西藏》第 4 卷第 2、5～7 页。威他利将松达寺重新命名为姜普寺（rkyang bu），这一名称在藏文文献中经常出现，而且它也确实出现在寺院的题记中，参看《印度—西藏》第 4 卷第 2 页、第 133 页注释 1。

[16]威他利《早期卫藏寺院》，第 59 页。

图版 96　大昭寺早期壁画

[17]威他利:《早期卫藏寺院》,第68页。然而,有一些证据表明耶玛尔寺或许是由建立扎唐寺的扎巴翁协(生于1012年)所建。威他利上揭书第58页。郭译师记载"耶"是扎巴翁协的第一个寺院(罗列赫:《青史》,第95页)。

[18]最早出版的《印度—西藏》第4卷插图46。其他施主的造像出现在耶玛尔寺的其他殿堂。

[19]参看谢继胜:《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流考》图版6、图版7比较,载王尧主编《佛教与中国传统文化》下卷,宗教文化出版社,北京,1997年,第619～656页。

[20]经卷的跋尾处写明此经是在Vigrahapala三世统治时期(1058～1085年)的第十五年由那烂陀的抄经者阿难达(Ananda)抄写的。参看由丹尼斯等所作波罗王朝编年史(Dinesh C. Sircar, Comments on the Pala Chronology in Dr. R. C. Majumdar's History of Ancient Bengal, Asiatic Society of Bengal. 18, nos. 1–4,1976: 97–98);苏珊·亨廷顿最近修订了上述编年,其中包括Mahendrapala统治时期。苏珊认为此经卷中的两叶时代可能晚一些,可能是瞿波罗(Gopala)三世(约1151年)重新抄写的。经卷插图2b的人物出自没有争议的大约1073年的经叶,但是插图8b或许属于以后的经叶。这些经卷包括非常重要的后代收藏者写就的藏文题款。参看苏珊·亨廷顿和约翰·亨廷顿:《菩提树叶》,第185～189页。

[21]索朗旺堆主编《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》,西藏人民出版社,1993年,第57～61页。



gar lugs）绘制的。签署题记的人是自称“年轻画师”（vbri phrug）的坚赞或坚赞扎（rgyal mtshan grags）。[22]在相邻的无量寿佛殿有一条题记特别提到其壁画是按照“李（域）”风格绘制的。[23]图齐教授将藏文题记中的li-yu理解为于阗，判定卫藏早期寺院受到了来自中亚于阗的影响，并将11世纪前后西藏绘画中的域外风格归结为于阗风格。耶玛尔寺存有一些佛像雕塑集中体现了图齐教授所说的这种风格：这些作品最突出的特点是人物宽大、厚重的袈裟。例如该寺泥塑不空见如来和六尊弥勒菩萨的袈裟宛如曹衣出水，衣褶细小繁密，线条流畅；而无量寿佛和六尊菩萨立像雕塑，袈裟的处理则显得缺乏变化，造型更趋简洁：袈裟垂至脚背，整个袈裟都饰有8至11世纪中原艺术中常见的团花图案。佛像的整个身躯尽管几乎都被袈裟遮盖，但作品仍给人一种强大的感染力，与波罗艺术的雕塑风格迥然不同。

然而，威他利在其著作《卫藏早期寺院》对该寺院壁画的题记进行了重新解释，他认为题记中的li-yul不是指于阗，而是指西夏。[24]作者以为，从耶玛尔寺的考古材料和艺术角度来看，它更接近西夏，而非于阗。从现存于阗艺术作品来看，它与卫藏早期寺院的艺术风格没有关系，而且于阗艺术风格本身的特质也有待确认。众所周知，于阗的佛教艺术只与中亚的早期艺术风格有关，而只有西夏才与耶玛尔寺及其相关的寺院有关，因为在11世纪前后于阗的佛教正面临着被毁的境地，反对偶像崇拜的穆斯林已经临近中亚地区。1006年，随着优素福·卡塔尔·罕攻陷于阗，于

[22]图齐抄录了这条题记，发表在《印度—西藏》第4卷第7～8页，而且有该卷135之第136页有题记的翻译。原文为:ri mo snum vtsher rgya gar lugs/ kho bo vbri phrug rgyal mtshan grags // 译为：“此绚烂壁画（是根据）印度传统绘制，我乃年轻画师坚赞。”伦敦亚非学院远东系研究员赞噶仁波且解释 snum vtsher为“绚烂”，此词为snum zhag gi vod tsher ba，字面译为“由油而闪亮”的缩写。这可能是涉及颜料配合的技术词汇，指将颜料与一种不知名的油料混合而使壁画表面光洁发亮的手段。

[23]题记发表出处同上书注释29。图齐没能抄录下这条题记的所有部分，他作了释读的部分仍然没有翻译。题记原文为:bde bar shegs vbri ba li lugs mi mthun…gtsang khang nang gi ri mo vphas vjam dpal/ 或许可以翻译为：“这些如来造像是根据李（域）传统所绘，此与（米通）流派是不相同的……净殿之内的壁画（描绘）圣文殊菩萨。”威他利将此条题记翻译为“如来是根据不同的李（域）传统描绘；净殿之内的壁画由降边绘制。”威他利解释第二句的歧义是指在该寺工作的第二位西藏艺术家。威他利可能是正确的，但更为可能的是这一句或许就是直接说此画描绘的是文殊菩萨。

[24]遗憾的是，这两则题记和壁画在后来都遭到了毁坏。其中一则题记位于叶玛寺不空见如来佛殿，据题记，该殿的壁画按印度艺术风格绘制而成；而另一则题记则位于无量寿佛佛殿中，图齐教授认为，据此则题记，该殿壁画按于阗风格创作而成。但图齐教授后来又认为，此处的“于阗”一词不应仅限于于阗本身，而应泛指中亚地区。威他利认为图齐教授的译文本身就有两处缺陷。其一，他没有鉴别出壁画是根据印度艺术传统创作而成的事实，因为他没有将题记中记载的印度艺术风格和壁画中的实际画风联系起来，否则，他将进一步说明壁画是按照波罗艺术风格创作而成的。其二，他对无量寿佛佛殿题记中的“Li.lugs”一词释义不准。“lugs”显而易见应为“传统”之义，在此应指“风格”，但“Li（李）”的含义则值得推敲。从各种大量的汉文、藏文和穆斯林文献来看，这一术语起源于唐代。唐朝皇帝将自己的姓氏（“李”）封赐给属下的一些诸侯王国为姓，于阗国王和后来西夏王朝的创建者羌拓跋国王当时就得到了这一封赐。从后者来看，这一姓氏不是封赐给他本人的，而是于881年封赐给他的儿子思恭的。随着时间的推移，这一姓氏或家族名称就逐渐演变成了地名，并且使用的地方很多。因此，“李”既不是于阗的专有地名，也不是西夏的专有地名。藏文文献不仅用汉文文献中的“李”来称呼西夏，而且自己还有一个称呼西夏的专有名称，即木雅。《五世达赖喇嘛编年史》和《霍尔宗教源流》在论及忽必烈汗授权八思巴管理西藏时提到，忽必烈汗当时还授权八思巴管理内地的“木吕”。《成就法全集》在记述这一事件时，用的是木雅，而不是“木吕”，因此再次证明“李”和木雅都是指西夏。从上述考证来看，无量寿佛佛殿题记中的“Li.lugs”一词最准确的释义不应该是“于阗风格”，而应该是“西夏风格”。参看威他利《卫藏早期寺院》(Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, p.37–67)。

阗的佛教从此走向了衰落，并在1026年灭亡。当然，藏文题记中的li-lugs究竟指于阗还是指西夏（实际上指党项人）尚待考证。因为威塔利此言并非空穴来风，邓少琴教授《西康木雅乡西乌王考》云：

> 维翰译西藏高僧蒋养清真传，有云北有“大吴”国，为蒙古主所灭，又谓传中北有“李榆”之地。久怀未解之“西乌王”者，至是乃启其绪。“榆”之意，藏语为地，“李榆”当为“李国”，汉世之“斯榆”、“楪榆”，今世之“杂榆”或为康藏人之居，或为汉之边邑，“李榆”当犹是也。“夏”之古音读如虎，康藏人则呼之为“吴”，“大吴”乃夏人之自称。中国史

图版97　从靠近吐鲁番的柏孜克利特石窟第20窟的立佛壁画，我们从中似乎可以找到一些确定的于阗风格遗存（9～11世纪）



实，以夏名者，为国匪一，宋时称之曰“西夏”，以别于其他之夏，是“大夏”即“西夏”、“大吴”即“西吴”、“西吴”即“西夏”也。音读虽殊，实为一国。唐有平夏部拓跋思恭，以破黄巢有功，赐姓“李”，迄于宋世，改姓赵，其曰“李榆”，亦指西夏言之也。[25]

藏语li-yul一词同时也指西夏，威他利引述藏文文献进行了说明，[26]这一点毋庸置疑，四川甘孜州之“理塘”(li-thang)就是语言遗留。但耶玛尔寺题记中的li-lugs中的li是否就是康区西部的党项拓跋部所居之地的li-yul，仍然有待考证，虽然后宏初期来自安多一带的僧人在下路宏法中发挥了很大作用，但党项人的艺术是否已经形成流派并能影响西藏艺术尚有疑问。人们很容易地认同此寺壁画与上面提到的印度艺术之间的联系，但是这个“李（域）”的相关资料使我们有理由进一步思考。耶玛尔寺彩塑如来衣饰的圆形图案或许反映了中亚的服饰，这样就解释了上述题记中提到的“李（域）”传统。[27]然而，正像海瑟·噶尔美指出的那样，这种母题是泛亚洲的母题，在7世纪的吐蕃服饰中就可以看到这种图案，在8至9世纪的中亚、中国内地和日本也能看到如此的图案。[28]假如如同威他利所说，耶玛尔寺壁画提到的“李（域）”就是西夏风格的绘画，那么，对黑水城所出作品的深入研究或许能够找出与描绘如来的无量寿佛殿绘画作品在造像学、风格或者造像与风格二者之间相互对应的成分，然而，笔者做到这一点还很困难。

耶玛尔寺这些题记的重要意义至今仍然是不清楚的，因为依靠现今发表的极少的几幅图片中殿和无量寿佛殿的壁画之间实际上是没有区别的。题记似乎表明藏人自己已经意识到了佛教艺术的不同流派（即印度、汉地、中亚和尼泊尔等），但是，他们由于什么原因喜欢一个流派而不是另一个，在一种绘画风格及其造像内容之内他们凭什么区分，这一切总是不清楚的。[29]无论如何，判定耶玛尔寺的壁画残片，人们更倾向于得出这样的结论，这些具有很高艺术品位的绘画是西藏艺术家创作的，其创作年代早至11世纪初叶。[30]

黑水城唐卡所遵奉的卫藏早期绘画风格在扎唐寺和夏鲁寺中

[25]文载白滨编：《西夏史论文集》，宁夏人民出版社，1984年，第681页。

[26]笔者检出藏文版《柱间史》一段文字为威他利观点之一例：该书第14品讲到松赞干布建立神殿时，首先提到建查拉贡布拉康为《贤者喜宴》中的木雅妃茹雍，然后提到li-lcam，即来自李域的夫人，这个li-lcam中的li所指为何？li是否为于阗，待考。但后面文字将这位妃子视作吐蕃女子，书中有云：“大王的这四位王妃皆吐蕃女子，为供养天女的化身。”（rgyal pcvi btshun mo bod mo bzhi ni mchod pavi lha mo bzhivi sbrul pa yin bcaes so，甘肃人民出版社，1989年，藏文版第232页）则此li有可能指西夏，因为吐蕃时木雅为其一部。

[27]同上，图版18～28。

[28]海瑟·噶尔美：《7至11世纪的吐蕃服饰》，载麦克唐纳和今枝由郎编《西藏艺术文集》，巴黎1977年，第67页。威他利认为此类衣袍是地位的象征，而不是民族服饰的表征（威他利上揭书第52页）。

[29]按传统的解释，西藏最早的寺院桑耶寺就是按照吐蕃、汉地和印度三种不同的样式建造的。海瑟·噶尔美文献记载的法王时期的另外一些建筑是根据印度、尼泊尔、克什米尔、李域和吐蕃自己的传统建造的（《早期汉藏艺术》第5页）。

[30]以上对卫藏早期寺院壁画的总结参看Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950 – 1400. Artibus Asiae, vol. LIV /2, p.87–136。

表现也十分突出，笔者在本书第三节将加以分析，在此不赘。

（二）卫藏早期绘画的特征

虽然汉地绘画风格对前宏期的西藏艺术有很大影响，并直接促进了西藏绘画的主要艺术形式——唐卡的产生，但就后宏期的西藏绘画来说，此期作品受到了印度波罗艺术，尤其是东印度波罗艺术的强烈影响，这是一个明显的事实。[31]这种影响主要表现在画面的构图、题材等大的方面，但作品的人物造型特征、绘画技法，尤其是画面色彩的应用、背景与胁侍人物的描绘都具有西藏绘画自己独有的特征，以致于觉囊派大师多罗那它（1575 ~ 1634 年）在论述印度造像源流时，认为印度绘画风格并未在西藏出现过。[32]考虑到印度波罗绘画至今并没有早期作品存世，[33]用做波罗绘画的例证是与西藏唐卡大致年代相同、甚至晚于西藏绘画的事实，笔者更倾向于认为卫藏绘画在后宏期的复兴主要是基于前宏期波罗艺术的遗存而非仅仅是由于阿底峡等印度大德入藏的艺术激发，否则我们无法解释后宏期初传入藏的印度波罗艺术在短短几年就达到如此辉煌的成就，远远地将其原型艺术抛在后面；同样，也只有如此，我们才能理解与卫藏艺术的繁荣几乎同步发展的西夏藏传绘画，因为有前宏期党项人与吐蕃的交流。

---

[31]波罗王朝最初兴起于孟加拉，在647年东北印度戒日王死后趁乱而立，其王朝的创立者是瞿波罗一世(Gopala，750 ~ 770年)。法护王统治期间，波罗人逐步扩张，首先吞并了比哈尔，然后渗透至乌塔尔邦(Uttar)地区，最后一直延伸到北印度与喜玛拉雅周边地区。波罗王朝的统治者极为看重以金刚乘为代表的糅合中观思想的大乘佛教。波罗诸王乐善好施，广建寺院，如毗俱罗摩什罗寺（Vikramasila）和沃丹达普里寺(Odantapuri)等皆因法护王而建。作为波罗王朝腹地的孟加拉和比哈尔有很多寺院写有大量绘有插图的佛经，这些经卷插图至今仍保留在一些尼泊尔和藏区的寺院里。但是作为波罗绘画的样板，这些插图与西藏称作波罗风格的绘画作品之间联系并不是非常的明显。对波罗艺术与波罗风格艺术的研究，世界上最有成就的学者是美国俄亥俄州立大学艺术系教授约翰亨廷顿夫妇，可参看其著作 Huntington, Susan L., & Huntirgton, John C., The Art of Pala India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990; Huntington, Susan L., The Pala–Sena Schools of Sculpture, Leicen (E. J. Brill), 1984; Huntington, John Cooper, The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting, University of California, Los Angeles。

[32]多罗那它撰《印度佛教史》对印度佛教艺术流派有十分准确的阐述。作者将印度造像分为西印度、中印度和东印度流派，并对尼泊尔和克什米尔传承也进行了分析："在提婆波罗王和吉祥达磨波罗王的时代，婆连陀罗地方出现了一个极为善巧的工匠，名叫提摩那，他的儿子名叫毕钵娄，他们俩创造了可以与龙族工匠的技艺相比的各种铸造、雕刻、绘画等。父子二人的工艺流派有所不同，儿子住在潘伽罗，因而他们父子二人的徒众无论在何处建造，不论工匠生于何地，在铸造上都称为东印度神匠。至于绘画，父亲的门徒称为东印度画，儿子的门徒主要在摩揭陀发展，因此称为中印度画。尼泊尔最早的工艺传承类似西印度旧派，中期的绘画与铜像与东印度相同，大部分表现出尼泊尔自己的风格，后期则不固定。迦湿弥罗以前是追随中印度和西印度旧派，后来诃须罗堵开创了绘画和雕刻的新风格，现在称为迦湿弥罗式。……上述这些流派现在在印度已经不大有了，只有补甘和南印度一代现在和盛行兴建佛像，不过这些工艺传统以前在西藏显然没有出现过。"（多罗那它著、张建木译：《印度佛教史》，第270 ~ 271页）

[33]除了有插图经卷的遗存外，充满活力的波罗风格绘画存在的证据只是在汉文史籍中的零星记载，如《大唐西域记》和《法显传》等等。



这一时期卫藏绘画的特征可以归纳出如下几个方面:

从构图来看，此期唐卡构图有如下特征：中央主尊很大，占据画面近二分之一，是整个画面的视觉中心；主尊都是正面像。作为佛像表现时，面部一般较为宽阔，呈长方形或蛋卵形。眼睛的上眼睑弯曲，鼻子较长，薄嘴唇呈红色，在下唇施色；手掌和脚掌施以红色。画面的顶行和左右两侧被分割成小的方格，底行有时分格，有时不分格，每一位方格内的人物都有一个以光晕和莲座限定的互不相连的相等的画面空间。根据画面主尊的不同，顶行安置的图像亦互有区别：主尊为佛或菩萨时，安置五方佛；主尊为修行本尊时，安置修法上师或坛城主尊化身，画面两侧多为八大菩萨和印度大成就者。底行两角为上师或供养人像，中央为空行母和其他护法神。有一些本尊唐卡，虽然是按照方格构图，但反映的却是圆形坛城概念，方格中出现的神灵完全是按照坛城仪轨分布的。

几乎所有唐卡的主尊莲座和背龛都是一种样式，这种宫殿样式为典型的东印度宫殿建筑，主尊上方的三叶拱门源于中世纪东印度建筑，等同于庙宇前方门廊的三叶形拱顶(Prōggrīva)。[34]画面主尊被看作是坐在寺庙内龛(garbha gṛha)中的法座之上。作为绘画表现时，艺术家将整个背龛往前移动，以便通过内龛三叶门很容易地看到主尊。[35]在实际的寺院考察中，这幅图像只有完全进入寺院，沿着拱顶甬道，打开位于寺院极深处的内龛时才可以看到。[36]这种将主尊置于庙宇中央的相似视觉手法，我们在东印度和尼泊尔的经卷插图以及东印度的中世纪雕塑中可以经常地看到，[37]同样是西藏早期绘画最为常见的主尊背龛样式。背龛的两侧立柱旁边各有一只踩踏在象头上的狮羊；法座靠背多为釉蓝色或石绿色，并毫无例外地绘以卷草纹图案；[38]三叶拱顶两侧为迦楼罗或金鹅。有的背龛置于一座或五座佛塔之内，佛塔塔顶有璎珞垂下，塔顶两边有二持明童子立于云朵之上，周围有热带树木枝叶。

在这些早期绘画中，主尊的胁侍菩萨以双脚并向主尊一侧形成的扭转的身姿，弯曲的轮廓线，呈三分面的近正方形面孔，从头背后直竖的高发髻等显著特征十分引人注目。菩萨身穿轻纱的衣裳，透明般地呈现出腿部形体，这是一种来自9世纪波罗王朝

[34]这里庙宇的存在仅仅是一种暗示，除了一块表示尖顶一"层"的平板之外，缺少庙宇的尖顶。它或许是一个"毗达"(pidha)，一种北印度寺院建筑类型的典型样式。

[35]我们可以在来自孟加拉达卡地区11世纪的石雕《妙金刚坛城》看到相似的处理手法。载简·安尼·辛格编:《来自东印度的中世纪雕塑》，新泽西，1985年。

[36]在恒河平原一度繁盛的东印度中世纪的建筑，到现在只留有几处遗址了。在留存的中世纪寺院中，有班古拉(Bankura)的悉地瓦拉寺(Siddhesvara)、菩提伽耶的大菩提寺、岱哈尔(Dehar)和(靠近桑达班〔Sundarbans〕附近的)耶达杜尔(Jatar Deul)的Saliesvara和Saresvara。在那烂陀、Paharpur、Mahasthan和Devikota也可以发现部分遗存。然而，早在7世纪初年，中国僧人玄奘仅在孟加拉一地就记载了将近三百座寺院。

[37]例证参看巴达沙丽:《达卡博物馆藏佛教和婆罗门教雕塑的造像学》，达卡，1929年；弗彻尔:《印度经卷插图的佛教造像学研究》二卷本，巴黎，1900~1905年。

[38]我们在11~12世纪以及13世纪的西藏绘画作品中发现一个经常出现的母题，那就是卷草纹图案(或有其他的名称)。这种图案是出自中亚还是源自波罗艺术？据说应该出自中亚，是典型的中亚装饰图案。西藏唐卡中最为常见的是在画面主

孟加拉地区雕塑中的风格，也是9世纪敦煌壁画中的风格。莱因教授认为这种矫揉做作、柔情万种的姿势并不是典型的波罗艺术，而是与中亚1000年前后的造像有关。[39]

这一时期的壁画，唐卡（包括缂丝唐卡）中出现了一种高而狭的岩山图像，用各种不同的颜色描绘，并排相叠构成分割画面构图的框线。这种岩山图案兴起于10至11世纪，在13至14世纪，这种母题在西藏得到了充分的发展，但14世纪的岩山构成立体状，与早期作品大不相同。

这一时期的作品画面透视关系独具特色。画面构图强调遵奉宗教仪轨等级制度的双侧对称性，画面前方引人注目的中央主尊强化了唐卡作为宗教绘画的造像功能，吸引观众的视线集中于此，从而进入画面空间。一般说来，作者很少关注如何创造一个三维空间形式的景象，可以说卫藏早期绘画强调二维空间。但是，通过形式的重叠、色调的控制和对比色的并列等加以强调的手法仍然创造了不同层次的画面多维空间，例如背景经常使用厚重的矿物冷色，虽然这些背景在画面所占的比例非常之小，但强烈的冷色感觉将它们推到画面的最后方，与画面前方主尊的暖色调形成很强的距离感。作为对这种简单的对比色重叠绘画技艺的补充，艺术家还通过透视的应用来创造景深。主尊法座的突出消蚀了体积感，表明法座与观众之间有一段距离。在描绘胁侍菩萨和眷属神灵时，画家根据透视法则将其缩短，表示从多种角度进入画面的空间层面。

此期卫藏绘画与13世纪以后经过纽瓦尔艺术家改造的早期绘画相比，两者之间有很大的区别。构图方面，纽瓦尔艺术家的构图更趋精致和细腻，画面构图比早期作品更为细碎和饱满，人物和景物之间所留空白较少，不像早期作品那样人物之间，景物之间有一些背景。画面色调比较偏暖，有很重的矿物质暖色调，以红色为主调；早期卫藏绘画的色调变化较多，但主要给人一种植物色的感觉，由于背景的空间相对较大，背景的绿色调、蓝色调显得较为突出，整个画面时有冷色感，色彩之间的对比关系较大，整个画面比较艳丽，更具装饰色彩。

我们在下面将黑水城一些唐卡与同时期的卫藏绘画风格的作

尊法座靠背的空白地方饰以卷草纹，而且几乎毫无例外地是在石绿（或暗绿、粉绿、蓝）底色上以相同颜色但略深的线条勾勒卷草纹。我们可以从以下线索探讨这一问题：（1）与13世纪萨迦派坛城画中的卷草纹对比。（2）使用石绿色的渊源，如克孜尔石窟中大量出现的石绿色以及它与敦煌石窟，尤其是宋代西夏石窟人物身光头光大量使用石绿色的问题；榆林窟西夏作品石绿的使用亦十分普遍，黑水城作品上乐金刚像主尊头光颇觉突兀的石绿色头光，第465窟的石绿色，这种石绿色的渊源在哪里？得自五代宋之汉地绘画影响，但不能解释克孜尔石窟出现的石绿，或许这种色调有它自己的中亚渊源。（3）一些河西石窟如马蹄寺窟龛天顶的均绘有卷草纹。（4）居庸关的卷草纹。（5）藏文经书封盖上的卷草纹与吉尔吉特书盖的卷草纹，从这种联系似乎可以断定卷草纹图案并非来自印度波罗艺术，而是来自中亚的装饰。

[39]参看莱因和瑟曼《智慧与慈悲》，第45～50页，她认为例证如卡尤拉合（khajuraho）的雕塑作品。胁侍菩萨的另一种类型身穿编织的披巾和很长的、完全遮住腿的厚重褶裙。这种风格或许是从中亚艺术中获取灵感；它与10世纪中叶的敦煌石窟绘画极为相似，例如第220窟的菩萨像。



品加以具体比较，从这些例证体会西夏绘画与后宏初期卫藏绘画和藏区西部克什米尔风格绘画之间的联系。

二、黑水城唐卡与同时期卫藏绘画风格之比较

包括黑水城唐卡在内的西夏绘画，遵奉的是11至13世纪西藏绘画的卫藏风格，还是藏区西部风格，这一点很耐人寻味。下面分析一些重点作品，比较黑水城唐卡与这些西藏绘画之间的异同，从而找出黑水城作品遵奉的绘画流派。

要找出黑水城作品与同时期西藏绘画的细微差别，必须对不同的本尊图像加以比较。笔者将现在可以收集到的11至13世纪的金刚亥母唐卡全部列在下面，它们分别是:

1. 达隆巴金刚亥母坛城，断代在1210年以后（图版98）[40]。
2. 金刚亥母坛城，贝桂恩断代在13世纪（图版99）[41]。
3. 金刚亥母像，断代在13世纪（图版100）[42]。
4. 金刚亥母像，断代在13世纪初叶（图版101）[43]。
5. 金刚亥母纸画，断代在12世纪（图版102）[44]。
6. 敦煌465窟金刚亥母像，断代在9世纪（图版103）[45]。
7. 黑水城金刚亥母像（图版44）。

观察以上金刚亥母图像，我们可以很容易地将它们区分为两种类型，代表金刚亥母图像发展的不同时期，前三种金刚亥母与后面四种金刚亥母的造像特征明显不同。这种差别主要表现在头饰的样式，第一种类型的头饰常见于12世纪的菩萨头饰，头饰边框为珠宝镶嵌的金色细边冠带、在颞部形成近九十度的直角；五颗骷髅装饰镶嵌在头冠边框之内，恰似冠带的装饰；最具有特征的标志是冠带中央和两侧三个装饰珠宝的近乎三角形的倒契状头饰。在11至12世纪，这种波罗头冠契状装饰数量较少，例如黑水城年代较早的莲花手菩萨残片，菩萨头饰就是这种样式，往后契状装饰逐渐增多，层层重叠。第二种类型的头饰冠带呈半圆形，没有颞部明显的直角转折，甚至没有没有明显的冠带。着意刻画五骷髅装饰，骷髅装饰不是镶嵌在冠带之内，而是突起于冠带之上，契状饰物安置在骷髅上方，中央骷髅顶上有日月标志。此外，前一类型人物扭转幅度稍大，略施晕染法突出乳房的刻画，但臂膀

[40]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999, pl. 21.

[41]Béguin, Gilis, Art esoterique de l'Himalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier, Paris 1990, p.173.

[42]出处待考。

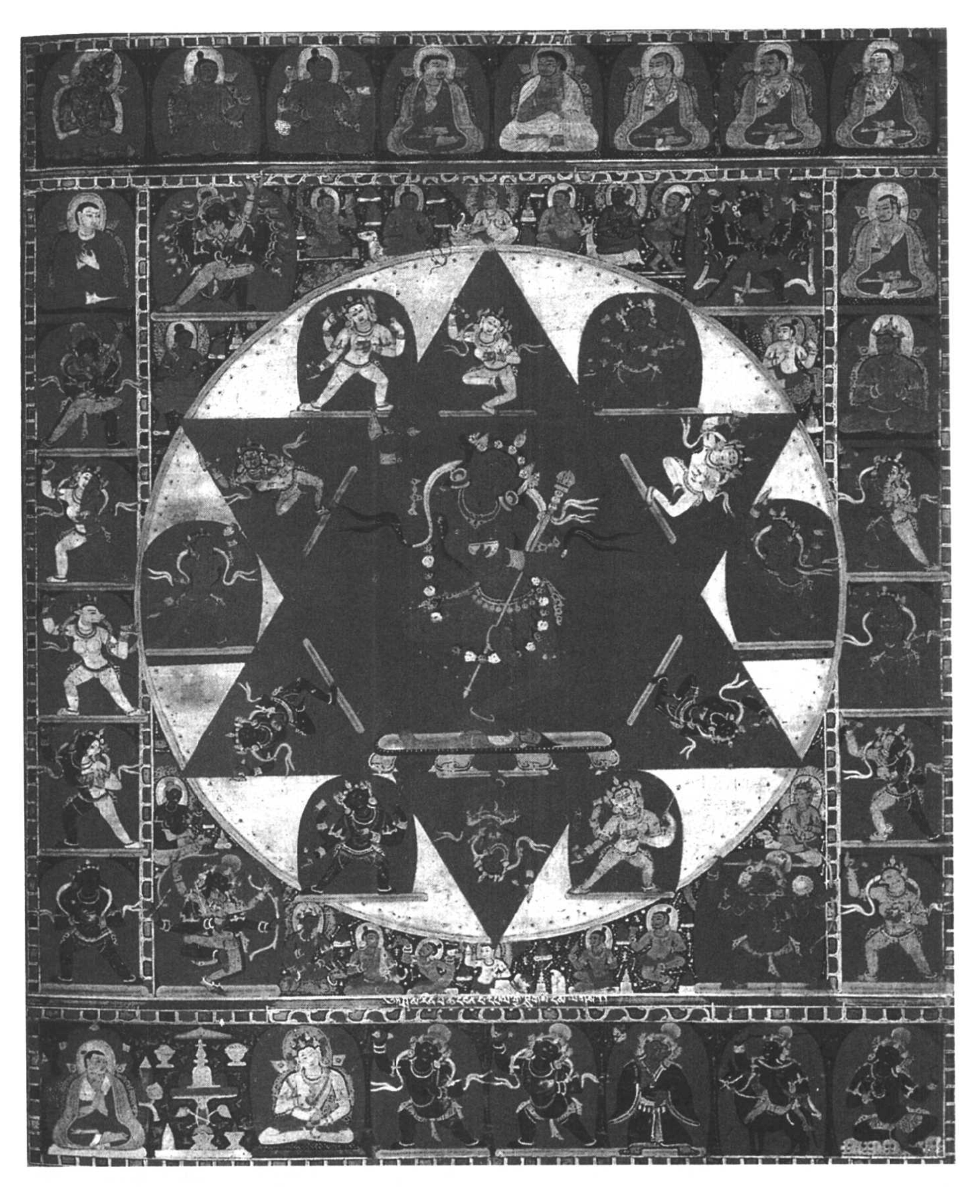
[43]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropol tan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999,pl.20.

[44]Pal, Pratapaditya, Art of the Himalayas, p.142, pl.60.

[45]杨雄编著:《敦煌石窟艺术: 莫高窟第465窟》，江苏美术出版社，1996年，图版58。

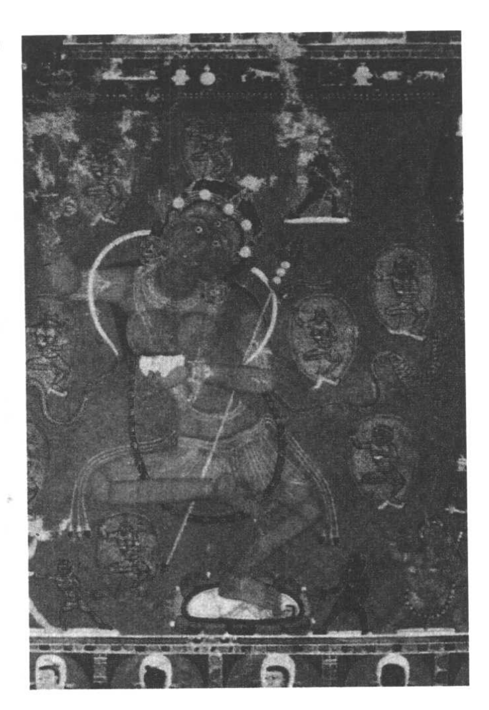
图版 98　达隆巴金刚亥母坛城（《卫藏早期绘画》图版 21）





图版99　金刚亥母坛城（《喜玛拉雅的密教艺术》第173页插图）

图版100　金刚亥母像（出处待考）





图版101　金刚亥母像（《卫藏早期绘画》图版20）





图版102　金刚亥母纸画（巴勒《喜玛拉雅绘画》图版80）



图版103　金刚亥母像（敦煌莫高窟第465窟西壁）

和腰肢较细。值得注意的是黑水城金刚亥母的双头饰带不是在胸腹部向外逸出，而是下垂至膝部，与其他例证有异，但与第465窟金刚亥母完全一致。

从构图分析，第一类中有一幅作品完全按照金刚亥母坛城仪轨构图，将主尊置于六边形之内，第三幅作品虽然没有绘制六边形，但十位绿色、二位黑色眷属与前两幅六边形中安置的十二位眷属相同，说明她们是一个类型。第二类作品主尊两侧皆为披甲六佛母，如敦煌第465窟金刚亥母坛城。

从脚下所踏仰卧魔造像特征来看，只有黑水城金刚亥母和第465窟金刚亥母的样式完全相同：左脚通过下方的圆形红垫踩在仰卧魔身上，仰卧魔头发向头顶上方梳过去。最具有细节雷同性的是仰卧魔身下、莲花座上方的白色底板，可以确认，黑水城唐卡与第465窟藏传壁画有直接师承关系，两者的色彩风格也相近。第二类作品中的纸画断代在12世纪，这与黑水城唐卡的创作年代相当。

黑水城唐卡中非常具有风格断代意义的作品是《文殊菩萨唐卡断片》（图版104）。

黑水城藏式风格的作品中出现的文殊菩萨像只有两幅，我们这里讨论的作品为其中一幅，[46]画幅尺寸是六十三厘米×十三点五厘米。文殊室利唐卡和黑水城的莲花手菩萨一样，也是一幅大唐卡的断片，但画面色彩的消



图版104　文殊室利菩萨（残片）
（艾尔米塔什博物馆，编号X2359）

[46]判定此像为文殊菩萨只是奥登堡的推测，这片唐卡残片中的人物身份还有待进一步辨识。作品在艾尔米塔什博物馆的编号为X2359，画幅尺寸是六十三厘米×十三点五厘米，论述此画的文献目前仅有奥登堡《黑水城佛教造像资料：西藏风格造像》（1914年出版，图版43）和比奥特罗夫斯基《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》图版18及其解说。



褪和剥落更为严重。从残片推测，原作大概是九十八厘米 × 八十厘米左右，残片整齐的边缘表明，原作是从一幅风化严重的大唐卡上裁下来的。菩萨的身色为橘红色，跏趺坐于多彩莲花宝座之上，头戴三角形珠宝嵌饰的头冠和圆形耳环，身躯全裸，身上的项链嵌饰的珠宝暗光闪烁，隐约可见与莲花手菩萨相同的透明的缠过肩臂的丝巾。右手下垂，奥登堡认为是作与愿印，左手不可见，法座由白象支撑，看不到作为文殊菩萨标帜的狮子。从绘画风格上分析，这幅作品与莲花手菩萨确实十分相似，我们可以观察两幅人物的面部细节，眉毛的用笔方式，尤其是鼻子两侧鼻翼的勾勒笔触几乎完全相同。

黑水城这幅文殊菩萨残片的面世，要求我们对这里出土的藏传绘画有一个新的认识。因为菩萨造像表现的是西藏绘画早期作品的风格，其创作年代在 10 至 11 世纪，正好回应吐蕃时期绘制大唐卡和喜好大日如来五方佛与八大菩萨题材的风气。

此类作品强调人物形象的丰满和身姿流畅优雅，画中人物宽阔圆月般的面庞、硕壮的胸臂、颀长的腰肢等具有造像学意义的特征有其较为清晰的发展轨迹。早期作品例证如榆林窟第25窟大日如来造像；[47]本书时常提及的敦煌绢画不空羂索坛城（也可能是八大菩萨坛城）菩萨像；扎雅丹玛扎的大日如来造像[48]和玉树文成公主寺菩萨造像，[49]上述作品的年代都是在8至9世纪。卫藏地区此类图像的早期例证见于大昭寺如来坐像[50]和耶玛尔寺（艾旺寺）释迦牟尼佛说法坐像。[51]唐卡作品有断代11世纪的大日如来坛城；[52]美国洛杉矶郡立博物馆藏无量寿佛大唐卡和宝生佛唐卡；[53]大都会博物馆藏无量寿佛唐卡；[54]刘艺斯《西藏佛教艺术》所收药师佛唐卡[55]等等。巴勒将这种风格称为早期噶当派，原因是此种风格的传播与噶当派的最初建立密切相关，这是有一定道理的。[56]虽然作品的构图是早期波罗风格，但这种早期噶当派的人物造型特征仍然沿袭了敦煌吐蕃时期的造型样式。黑水城出现的文殊菩萨，从画幅规模、人物造型特征都充分说明其遵奉了早期噶当派的风格。

[47]图版参看《敦煌榆林窟艺术：榆林窟第25窟》，江苏美术出版社，1995年。

[48]阿梅·海勒著、张岩译：《9世纪记汉藏和盟的丹玛扎佛教造像》，载《西藏艺术研究》1996年第2期，第12～21页（Heller, Amy, Ninth Century Buddhist Images Carved at lDan ma brag to Commemorate Tibto-Chinese Negotiations, in Kvaerne, P., ed., Tibetan Studies, Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, 2 vols and appendix to vol. I, Olso, 1994）。作者另撰有Heller, Amy, Early Ninth Century Images of Vairo-cana from East Tibetan, Orientations, xxv/6 1994；Heller, Amy, Buddhist Images and Rock Inscriptions from East Tibet, viiith to xth Century, in Steinkeller, E., ed.

[49]Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, p.86-103, Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London 1997.

[50]西藏自治区文学艺术界联合会编：《西藏艺术·绘画卷》，上海人民美术出版社，1991年。

[51]图版参看Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997，图版104。

黑水城的缂丝绿度母像对考察黑水城藏传绘画的渊源也有很

图版 105　绿度母（《卫藏早期绘画》图版 3）

[52]图版参看 Kossak, Sterve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1996–January 17,1999, p.28, figure 13。

[53]Pal, Pratapaditya, Art of Tibet – A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection, 1990, pl. 1 and 2.

[54]Kossak, Steven, Early Paintings from Central Tibet in the Metropolitan Museum of Art, Orientations, October 1998, p.50–63。

[55]该书图版 19。

[56]Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984, p.29–45。



大帮助。现在发现的11至13世纪的绿度母造像无一例外的非常精美。堪与黑水城绿度母相比较的作品有断代11世纪后半叶、巴尔第摩福特藏品中的绿度母唐卡（图版105）、[57]断代约1145前后的印度比哈尔出土《八千颂般若婆罗蜜多心经》绿度母经卷插图（图版106）[58]和13世纪后半叶纽瓦尔艺术家阿尼哥创作的绿度母（图版107）。[59]下面我们分析它们之间风格的差异。

福特藏品的绘画描绘的在岩窟之内的绿度母及其眷属，作品以很高的艺术品位而引人注目。作品形式优雅，内涵深广，细节极为丰富。画面构图表明这是一种绘画流派在其成熟时期的作品。度母和四位眷属（右侧猪头的摩利支天和阿输迦，左侧著虎皮的独髻母和大幻金刚母或 Ārya Jāṅgulī ）被安置于具有三裂叶拱顶的岩窟内。[60]其他人物包括佛、菩萨、僧人都出现在画面上方和两侧较小方格的岩窟内。画面底行出现的是五位持剑六臂神灵和坐于供品前的僧人，这幅作品的施主。[61]在顶行神灵的尖状岩山上方能够看到热带树丛，树丛之间有带有头光、赤裸上身的人和狮子即欢娱的大象。整个画面的岩山尖峰之间有游戏和为神灵献供品的小的人兽图像。

这位以竭陀林主（Śyāma Khadiravaṇī ）出现的绿度母，她的象征意义在本书第二章已经讨论过了。绿度母还被称为救八难度母（Aṣṭamahābhaya Tārā，这种身形的度母可以救度陷于八难之人），所以主尊左右两侧绘有八位坐像度母。主尊度母慵倦的身体饰以珠串，腰系橙色丝巾，但看不到沿着下肢的丝巾的下摆。穿过度母上臂和胸部的透明饰带，其上饰有优雅的圆圈母题。葱管般的左手手指持莲枝，右手作与愿印（varada mudrā ）。

艺术家以其高超技艺创造了景深的幻象。观众可以从不同的平面来阅读这幅作品：度母肘后面有摩利支天和阿输迦的右手、右膝和右脚都十分靠近观众，其次是条纹状的背龛，背龛的后面是三叶状的红色身光，身光之后是釉蓝色的背景，象征度母修习岩窟的幽深。岩窟之后是印度和西藏的僧人，顶行是五方如来和

[57]此作最早的出处是 Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984, 附录。作品还出现在如下的出版物中，都认为它是西藏作品（参看约翰亨廷顿和苏珊亨廷顿：《菩提树叶》，第318～320页；玛莉琳·莱因和罗伯特·瑟曼：《智慧于慈悲：西藏神圣艺术》，第129～132页。此作第一次发表于1984年，巴勒认为它可能是印度作品，见巴勒《西藏绘画》附录）。

[58]图版为 Steven M. Kossak, The Development of Style in Early Central Tibetan Painting 一文插图，参看 Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999. p.34, figure 16。

[59]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999. p.28, plate 37.

[60]这些图像身份的确定见于莱因和瑟曼《智慧于慈悲》第130页；约翰·亨廷顿对这些图像有不同的确认，见《菩提树叶》第130页。关于神灵居住的岩窟，参看斯岱拉《印度寺庙》第161～76页（Stella Kramrisch, The Hindu Temple, 2 vols. Calcutta, 1946）。

[61]此人也可能是上师。虽然这个位置的图像以描绘施主为多，但是在中世纪的梵语文献，如《文殊室利根本仪轨经》将画面左右下角的人物记述为上师或法师。参看拉露《〈文殊室利根本仪轨经〉的布画造像学》（巴黎，1930年）。尼泊尔绘画经常描绘两者，僧人上师和俗人施主。我看到的一些早期西藏绘画有尼泊尔式画法的例证。

二位胁侍，最上是树丛。

相似的景深层面在度母下方也可以看到。莲花卷曲的茎蔓舒展于没有尽头的空间：红色、金色和蓝色的枝蔓前后掩映，另外有一些隐入黑暗中的枝条穿插其间，莲花茎蔓本身由于深绿色的叶片将其与背景叶片网络联系在一起而生机盎然。画面地界前方是一只羚羊和一只母狮（？），母狮回首瞅视肩部，在似乎寻觅另

图版 106　绿度母（印度《八千颂般若婆罗蜜多心经》经卷插图）



图版 107　绿度母（《卫藏早期绘画》图版 37）



一幅画中跑掉的猎物。遵从对称原则的艺术家，在中央莲花主茎的另一侧绘了两只横行林间的大象。

从人物的外貌、身姿和华丽铺张的形式来看，福特绿度母像似乎与以雕塑和经卷插图为例证的那种东印度中世纪风格的绘画有一定关系。与此唐卡最为相似的作品，是亚洲协会所藏断代在1073年的《八千颂般若婆罗蜜多心经》中描绘度母的经卷插图（图版106）。两位度母的略为含首的清纯神情、优雅抒情的身姿、微微隆起的腹部，流畅、优雅、修长的四肢，头发的样式等都很相似，度母黑色的长发在其肩部聚成发束并饰以珠宝圆环。两位度母之间不同的侍立人物同样有很强的可比性。约翰·亨廷顿注意到了这位度母和出自孟加拉达卡地区11世纪的石刻度母之间风格上的相似性。[62]巴勒也观察到了这幅福特藏品中度母像的岩窟是在东印度经卷插图中所建岩窟的最典型样式。[63]

将黑水城缂丝绿度母与以上两幅作品加以比较，共同之处表现在缂丝作品基本上保留了早期西藏唐卡的构图样式，主尊度母头部没有倾向右侧二近乎直立，但整个造型仍然与福特度母相似，形体秀美，肢体颀长，与黑水城其他的女神造像大异其趣。主尊仍安置在岩窟之内，但岩石形状与之略有差异；画面上方有五方如来，但没有大日如来两侧的胁侍菩萨；画面顶行保留了早期作品的热带植物无忧树，此为绿度母眷属摩利支天与忘忧女（Asokakāntā）的标志。缂丝度母的头饰与福特度母相同，但只在画面下方描绘了摩利支天和独髻母，而且是一种少见的立像身形。

笔者以为，缂丝唐卡所依据的缂丝粉本也是早期样式，但在内地缂丝过程中对原作进行了改动，例如画面的色彩和一些小的花草装饰。一些改动甚至损害了原作的意蕴，例如度母向外伸展的右手没有倚靠在右膝之上，从而造成了人物的肢体紧张感，没有福特度母传达的怡然安详。

至于13世纪阿尼哥所绘的绿度母虽然精美绝伦，与以上作品比较，显然是后期作品，然而，其与经卷插图绿度母仍有某种程度的相似；后者与福特度母的细节可比性说明这种度母图像的东印度渊源，但福特度母决不是东印度绘画，度母肩头两侧和画面右下角的施主僧人造像无疑是西藏僧人造像，从而说明了这幅作

[62]约翰·亨廷顿和苏珊·亨廷顿：《菩提树叶》，第320页。
[63]巴勒：《西藏绘画》附录。



品的西藏来源，其创作年代甚至早于东印度经卷插图的年代。

通过缂丝唐卡和以上作品的比较，我们同样可以确认其卫藏东印度渊源。

西夏藏传绘画的一些作品也体现出卫藏绘画风格的影响，最为突出的例证是雕版刻印的经卷插图。这些插图大多有较为准确的创作年代，比现在我们看到的大部分卫藏唐卡的年代还要早，这些作品的构图样式在早期卫藏唐卡中并不多见，主要见于此期的壁画，说明西夏经卷插图遵奉的是早期卫藏波罗风格，因为在刻写经文时，西夏人已经将波罗卫藏风格与西夏当地的风格糅合在一起，表明他们已经可以熟练地驾御这种风格。例如，刻于天盛十九年（1167年）的《佛说圣佛母般若婆罗蜜多心经》之《一切如来般若佛母会众图》(图版91)，主尊般若佛母的造型、背龛，带有早期契状装饰的菩萨头饰，甚至画面下方著袈裟袒右臂的僧人都是卫藏波罗样式。刻于1189年的《华严感通灵应传记》整个图像几乎完全以西夏—汉地风格刻印，但画面左上方的菩萨像，却完全是藏传风格，背龛两侧立有狮羊。同年刻印的《观弥勒菩萨上生兜率天经》的《释迦牟尼说法图》采用的也是这样的处理手法，一些细节与卫藏作品完全相同，如背龛两侧的狮羊头部转向主尊一侧，但两侧双足并向一侧的胁侍菩萨已经由当地工匠作了改动，没有了身体的大幅度扭转。印度博物馆藏黑水城出土的《大孔雀佛母》雕版印画残片（图版34）则将这些线描刻印的藏传绘画的技艺推向极致，这些特征我们在下一节比较扎唐寺壁画时将加以分析。

三、黑水城唐卡与11至13世纪藏区西部绘画

现存11至13世纪的西部藏区的艺术作品主要是壁画和雕塑、唐卡数量很少，与西夏藏传风格绘画年代相当的壁画主要集中在现属拉达克地区的藏传寺院，[64]这些寺院的建造与古格王朝的益西沃和仁钦桑布有直接的关系。10世纪，益西沃曾派遣二十一名年轻藏人赴克什米尔出家为僧人，仁钦桑布(958～1055年)就是学法归来的二人之一。此后又邀请中印度佛学大师阿底峡（982～1054年)入藏，大师于1042年到达藏区西部，其时,益西沃已去世。仁

[64]西藏阿里古格地区的寺院壁画，虽然与黑水城作品也有某种联系，但这种联系是卫藏艺术与藏区西部艺术联系的间接反映，这些作品的创作年代似乎晚于13世纪。参看西藏自治区文物管理委员会编：《古格故城》上下卷，文物出版社，1991年。

钦桑布是著名的大译师，也是阿里地区十五座寺院的倡建者，包括塔波寺和托林寺，后一座寺院是仁钦桑布与益西沃共同倡建的。十七年间，仁钦钦布曾三次前往印度，带回了众多的经典，还带回了三十二位艺术家。这些艺术家无疑在新落成的寺庙及其艺术的制作方面发挥了重大作用。[65]

整个西部藏区的艺术虽然也受到了印度波罗艺术的影响，但克什米尔的艺术风格是主要的源泉。现藏美国克利夫兰美术馆(the Cleveland Museum of Art)的释迦牟尼像就是阿里佛教复兴的早期阶段具有克什米尔风格的青铜佛的一个重要例证。立像底座的藏文铭文说明它可能是益西沃的二子僧人龙王(Nagaraja)的个人法物。据此，我们可以将这件具有历史意义和艺术水准的作品断代至1000年左右。[66]作品随意与舒展的姿势十分优美，比例匀称雅致，头部稍小，四肢修长柔软；作品用似被人触知的肌肉造型形成符合美学形体的躯干，宽肩细腰，完美地反映了与克什米尔雕塑传统相关联的艺术风格。立像人物的僧衣紧贴躯体并在身后披露，衬托并显露出身体的造型。作品运用一种引人注目的古印度风格的变体，以一种浸润柔软经过改造的意识水波纹穿过躯干和上臂形成皱纹，但下臂和下肢则是平滑的。这种风格糅合和改进了印度孔雀城（Mathura）和鹿野苑（Sarnath）雕塑传统中的样式，假如以风格划分，它创造了一种全新的具有灵感的自然主义的手法。然而，如上风格的作品，我们在黑水城唐卡中没有发现相似的例证。

在藏区西部，包括现属于印度的斯匹第(Spiti)和拉达克，仍然幸运保存下来的寺庙壁画中也透露出克什米尔风格的西部藏区风格。出自芒囊(Mangnang)、塔波(Tabo)[67]和阿尔奇(Alchi)寺庙中的壁画都是这种风格，

芒囊的壁画可能是11世纪早期的作品，人物风格极为粗放，用造型感极强的厚重、平实、富有力度的线条勾勒带有悦目圆形面孔的、丰满的、强健有力的人物。

斯匹第塔波寺院主殿集会殿（Dukhang）的壁画，可能是在11世纪初叶稍晚，1040年左右的作品。作品人物的圆形面孔带有很强的线描造型特征，躯干很长，光洁有力，双肩丰腴隆起，四肢

[65]有关这一段史实的描述，参看王森：《西藏佛教发展史略》第二篇，第22～39页。

[66]罗文华：《西藏古格职嘎拉哈王及其铜佛像分析》，载台北《故宫学术季刊》第16卷第1期，第183～192页。

[67]关于塔波，参看Klimburg-Salter, Deborah E., Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya, Milan, 1997.





图版108　松载殿般若波罗蜜多佛母像（大图见右页）

柔顺而有造型感。虽然菩萨造像使用大量交错联接的珠宝璎珞显得过于雕饰，但仍很精美。其造型特征与我们前面提到的源自敦煌时期八大菩萨造像的所谓早期噶当派风格近似，表明卫藏绘画与藏区西部绘画在某些方面的相互交叉，但是构图方式与卫藏绘画有很大差异，此后的西藏古格壁画继承了这种构图传统。人物带有图案的飘带和织物用柔和的色调绘制，引人注目的是变化的几何图案和适度的晕染技法的应用。有力度的线条和造型、装饰的精巧形式的结合，将这些造像提高到一个强健有力然而精巧美妙的自然主义的高度。

从造像学的角度来说，塔波寺主殿壁画代表着西藏最古老、最完整的绘画的一部分。因为这些图像并不是严格限定的金刚乘的范围内，它表露出这种图像绘制的体系化构架和多种佛教观念糅合的复杂性。

阿尔奇寺的两个早期主殿，集会殿与松载殿，尤其是集会殿的壁画透露出塔波寺人像造型以来的一种变化。这种变化逐渐地展示了不刻意拉长的更合乎正常比例的轻微畸变,如较小的手脚、女像扭转的腰肢都是如此，没有卫藏绘画胁侍菩萨那样大幅度的身躯扭转。

松载殿大致可以断代至11世纪后半叶。在该殿极富活力的壁画中，将充满想像力的人物扭曲倾向发展到了一个大胆的令人眩晕的高度,用欢快生动的色彩和活泼有力的线条描绘女神舞蹈相。姿态轻松优美,形体和比例有这种风格具有的迷人的扭转，在纤细的腰肢和特别加以强调的腹部肌肉结构上更能看出这一点。人体采用很强的明暗手法造型，创造了一种神秘的不明确的，在肢体关节处形成的凸凹色斑。衣饰图案倾向于把人体遮挡和融化在画面的色彩斑块之中，造成活泼跃动的色彩抽象效果。这里，壁画结合了造型形式中的立体抽象，用织物的复杂色彩图案,提高了人体的三维空间感,同时也将客观现实渗入二维的色彩成分中，从而证实松载殿的壁画艺术家有高超的技艺。如松载殿般若波罗蜜多佛母像（图版108）用一种不同寻常的方式完美地表现了西藏艺术的佛教美学特征：两种表面上互相对立的状态同时转化为相互的依存与共生。这里，二维世界和三维世界的矛盾成分,客观真实与





图版 109　阿尔奇寺拉康松玛殿壁画

抽象的风格从视觉效果上融合成一个统一的令人信服的整体。此外，这幅以极大的激情创作的度母像，使我们至今仍然为它魔幻般的美,迷人的光影和内在的生命而惊叹。正是这两种空间感的共生和内在的生命情韵构成了西藏艺术的精华。[68]

然而，阿尔奇寺拉康松玛殿壁画与松载殿的壁画风格有所差异，创作年代相对较晚，大约是12至13世纪的作品。虽然其构图方式基本上保留了卫藏流行的东印度波罗样式，却没有卫藏绘画的清灵和自然。人物造型呆板僵化，面部表情千篇一律。壁画强调直而具有韧性的线条，喜用矿物质暖色，从而形成整个壁画作品的暖色主调。我们将此殿壁画中的上乐金刚与喜金刚像——也是藏传绘画早期不多见的双身图像——与西夏佛塔和莫高窟第465窟所出双身图像加以比较，发现他们具有自己独特的风格。这些双身图像的人体比例与卫藏风格的图像遵循了不同的造像量度：头部较大，占据了整个人体的四分之一强，脖颈不显，胸腹躯干粗硕，四肢较为短粗（图版109）。上乐金刚和喜金刚的头饰与西夏和第465窟的双身相头饰细节都不相同，虽然拉康松玛殿的壁画年代与西夏作品的创作年代大致相仿，但绘画风格的比较表明黑水城唐卡没有遵奉受到克什米尔风格影响的西部藏区绘画流派的影响。

[68]对此期西部藏区艺术的分析，参看Rhie, M. M. & Thurman, R.A.F., eds.,Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, p.42-45。

第三节　西夏藏传绘画与扎唐寺壁画的关系

我们在本书第二章第五节讨论西夏唐卡上师图像时提到扎唐寺的壁画与黑水城作品的关系，事实上，扎唐寺等早期卫藏寺院在整个西夏绘画与西藏绘画的风格承继关系中占有重要的地位。我们在第二节中分析的耶玛尔寺有可能是在吐蕃遗址的基础上建于后宏初年的1037年前后，同时建立的还有姜普寺。[1]耶玛尔寺壁画题记中出现的li-yul透漏出后宏期艺术的复兴受到了来自于阗的影响，但笔者理解这个藏文"于阗"风格笼统所指的是敦煌汉地风格而不是狭义的于阗。因为建于1027年夏鲁寺已经将完全的汉地风格引入卫藏。笔者以为，前宏初期卫藏早期寺院之间可以建立一个与之相适应的风格演变体系。一方面有来自东印度波罗艺术的影响，即耶玛尔寺题记中所说的rgya-gar-lugs；一方面糅合了于阗中亚风格、以敦煌绘画为代表的汉地艺术，也就是威他利所说的西夏风格，这两种风格都在这一时期的壁画中留下了清晰的印记。建于1081～1093年间的扎唐寺则是这组寺院中的最后一座寺院，也是这种艺术风格的杰出代表。[2]该寺壁画的构图方式在西夏雕版佛经插图中得到很好的再现。在这一节中，我们还要讨论夏鲁寺早期壁画与西夏绘画的关系。

一、扎唐寺及其壁画

扎唐寺[3]藏文名称为grwa-thang dgon-pa，位于扎囊县政

[1]参看威他利《卫藏早期寺院》第二章《从耶玛尔到扎唐》（Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, p.37-68）。

[2]如图齐教授所言，"扎唐寺壁画或许是最后一次直接的中亚艺术影响的回光，这种艺术曾穿越亚洲，最后消失在茫茫的雪域之中"。（Tucci, To Lhasa and Beyond, p.148）

[3]国内外学者对扎唐寺及其壁画的研究，主要见于西藏自治区文物管理委员会《扎囊县文物志》（1986年内部出版）对扎唐寺的全面描绘。威他利《卫藏早期寺院》之《从耶玛尔到扎唐》一章。此外尚有亨斯先生的两篇专文：Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, p.160-169，载Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London 1997，Henss, Michael, An Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa, Orientations, XXV/6 1994, p.48-53。中央民族大学历史系博士张亚莎女士以扎唐寺作为博士论文研究课题，笔者期望借此能对扎唐寺进行全面的研究。

[4]《青史》记扎巴·翁协巴事迹较详："（扎巴·翁协巴）于壬子年（宋真宗大中祥符五年，1012年）诞生，他和至尊玛尔巴是同年生人。此师少年时曾为欧区人牧羊五年，生起觉悟而在亚虚师座前出家，起名喜饶杰瓦，在师前听受毗

府所在地，离桑耶渡口不远。寺院原有的转经回廊和庭院建筑俱已不存，只有两层大经堂。其中，一楼为集会大殿，殿中立有二十根立柱，四壁尚保留有部分创作年代晚近的萨迦派壁画。集会大殿后部建有一道高大的殿门，从此可以进入内殿佛殿，佛殿内留存扎巴翁协时创作的作品，殿内原先塑有雕像，主尊释迦牟尼佛位于西壁，雕塑尽管现已不存，但饰有六拏具等神秘动物的大型泥塑身光和背光仍然留存至今;从南北二壁残存泥塑背光来看，原先在此还分别塑有四尊胁侍菩萨；殿门入口两侧残存的火焰纹背光表明两侧原塑有护法神。

扎唐寺始建于后宏初期，即1081年，建成于1093年。建寺者是扎囊十三贤人之一的扎巴·翁协巴（grwa-pa mngon-shes-pa），别名喜饶杰瓦·旺秋巴，1012年生于前藏夭如扎地方，幼时入桑耶寺学经，从鲁梅弟子亚虚杰瓦沃出家，法名旺秋巴，因生于“扎”地，故名扎巴;因通晓翁巴之学，故称翁协。卒于1090年，享年七十九岁。[4]至13世纪中叶，萨迦王朝统治整个西藏，萨迦派寺院的势力也随之扩大，扎唐寺亦在此时改属萨迦派，寺主是雅隆·扎西曲德，寺内萨迦风格的壁画即出于此寺改属萨迦派以后。18世纪初年，蒙古准噶尔部对扎唐寺破坏较大，本世纪30年代热振摄政时（1933～1941年），对扎唐寺进行了较全面的维修。

扎唐寺最重要的遗存是佛殿内的壁画。壁画根据画面的题材、内容和风格可以分为两期。

第一期壁画的面积占佛殿内所有壁画的百分之九十，位于佛殿内南、北、西三面墙壁，主要描绘释迦牟尼佛、眷属菩萨及其从众、礼佛弟子。释迦牟尼佛居中，左右为礼佛的菩萨、僧众和俗人，呈半圆形构图。主尊像已剥落的的壁画共有两铺，位置为上下构图。下面的壁画呈垂直构图，画幅较大，而上面的壁画则呈圆形构图，画幅相对较小。侧壁的壁画由于雨水的长期侵蚀而变得斑驳陆离，但画面仍依稀可辨，表现题材与西壁主尊雕塑背部的壁画相同，为胁侍人物环绕释迦牟尼佛壁画。释迦牟尼像高约一米，菩萨眷属像一般高约零点五至零点七米。人物像间以花草为饰，整个墙壁没有空白之处，满饰壁画。[5]

捺耶约一年时间，此后在伯父香敦却坝座前听受他所知道的诸法从伯父前随一求得《夏温修法》，即获见本尊，此外对于一切法都略作听受即能知道而成为殊胜的通达贤哲。他从‘耶’开始至‘约’区方面修建了很多寺庙。伯父逝世后，他不乐意在山谷寺庙中住持寺座，而和‘纳’地旅店的女店主同居，修筑新房，讲说许多‘密续经释’；并建造上乐金刚像如喜金刚像十万尊。从那里出现雅隆地方的弟子，并汇集了许多求学‘密续经释’的的学者。有一弟子迎请他到雅隆地方，他生起了大福泽，以此获得格西扎巴的名称。中间有一段时间他和当巴桑杰及班智达达瓦贡布二师会面，在当巴师座前供上许多黄金，当巴虽未接受，但仍将息解派九种明灯法门教授传授给他；达瓦贡布也将《六支瑜伽教授》传赐与他，他依教授精修而获证大智。……他年届七十岁时岁次辛酉（1081年）为扎唐寺奠基，直到他年届七十九岁时被一弟子用筷穿心而圆寂时，寺庙大体完成；剩下一些须作的工程，则由其侄郡协和郡楚二人于癸酉（1093年）以前的三年中全部完成，建寺总的时间计约十三年。实际上扎巴·翁协巴原为噶当派僧人，后得当巴桑杰传授息解法门，遂自成一派称为扎巴派。

[5]《扎囊县文物志》第68～87页“扎唐寺条”。



第二期壁画位于南北两壁的最东端，每铺自上而下各有三尊无量寿佛像，像高约一米，有椭圆形头背光；头戴五佛宝冠，袒裸上身，下着长裙；有耳环、耳坠、项链、璎珞、手镯、臂钏、足钏、帔帛为饰，跏趺坐于仰莲座上。手印有施舍印、禅定印、论辩印、触地印四种。这些壁画与第一期壁画在风格上差别较大，显然为后期所绘，具有浓郁的萨迦派风格。

扎唐寺佛殿的壁画，除了东头一小部分为第二期作品外，其余壁画都是寺院初建时期的作品，即1081至1093年之间的作品，也就是11世纪初年的作品。藏文史籍如《青史》、《土观宗教源流》等对扎唐寺创建者扎巴·翁协巴的事迹有明确的记载，所以该寺的始建年代没有问题。引起我们重视的是扎唐寺最初的建筑样式与桑耶寺有相同之处，皆为密教的坛城，扎巴·翁协巴本人就是一位伏藏师，并对上乐金刚有所专修。13世纪时扎唐寺改属萨迦派，但这只是形式上的改制，没有记载表明当时对扎唐寺进行了大规模的维修，寺主名雅隆·扎西曲德（yar-klung bkra-shis chos-ldan），从名字看，就知道他是来自雅隆地方的当地人，而不是来自后藏萨迦等地。可见所谓的改属萨迦派只是形式，不致于对寺院壁画进行大规模的改造。扎唐寺的最大一次重修是在热振时期，那已经是1933年前后了。所以，扎唐寺壁画创作于11世纪，是没有疑问的。[6]

扎唐寺壁画从构图分析，其胁侍人物环绕主尊佛陀的构图，与吐蕃统治敦煌时期的敦煌壁画和绢画中佛与弟子，以及第465窟窟顶四披五方如来及其眷属的构图大致相同。这种构图有一个突出的特点，就是易于安置人物，人物的位置也十分自由。由于作品题材对胁侍人物的造像没有严格的仪轨要求，使得艺术家有一定的空间发挥他们的艺术创造力。与敦煌莫高窟第148窟的《释迦牟尼佛涅槃变》的举哀弟子表现手法极为相似，扎唐寺壁画的人物造型也打破了传统的限制，对胁侍人物的描绘不仅仅停留在形貌的表现上，更重要的是想通过形貌的刻画来揭示人物的心理，从而营造出一种虔诚的宗教氛围。遗憾的是，这一源远流长的绘画传承在此后的西藏寺院壁画中其精髓没有得以继承，而是更加趋于程式化。

[6]在11～12世纪西藏绘画作品大量面市以前，扎唐寺壁画的存在及其断代问题经常引起艺术史家和考古学者的困惑。假如确定扎唐寺壁画是11世纪初年的作品，其时萨迦派与中原政权还没有联系，这一时期包括扎唐寺在内的西藏绘画中出现汉地绘画风格成分，例如扎唐寺壁画释迦牟尼像莲座花茎、白色的狮子，尤其是下面的盛装汉地妇女像等等都表明这些作品受到较强的于阗敦煌风格的影响，它与同一时期在卫藏流行的严格意义上的波罗作品风格有所不同。同时，人们对后宏初年下路传法过程中河湟一带的佛教美术对西藏艺术的影响缺乏应有的认识，导致很多11世纪的作品被认定为13世纪，甚至14世纪以后的作品，使之与萨迦派发生联系，为壁画中出现的汉地风格找到出处。这种观点我们在宿白先生有关扎唐寺断代的论述中可以看到。

在绘画技法上，扎唐寺壁画的凸凹晕染法非常引人注目，这一技法在拉达克地区11世纪前后建立的藏传寺院壁画中同样出现，如塔波寺和阿尔奇寺的壁画。但笔者以为两地寺院的晕染技法遵循着不同的造像传承：扎唐寺壁画随线赋形，凸凹晕染法主要施与人物面部和衣褶，没有藏区西部作品人物肢体以凸凹法形成的点光源色斑，重视用线，虽然壁画中人物的衣饰非常绚烂，色彩对比强烈，但整个作品给我们的感觉庄严肃穆；拉达克早期藏传寺院的壁画凸凹晕染法突出的光源色斑形成作品由内而外的类似印象派作品的闪烁感，如阿尔奇寺松载殿的佛母像，让我们感受到内在活力的涌动。动静对比说明两地壁画遵奉不同的美学传统。扎唐寺壁画受到了以敦煌艺术为代表的汉地绘画美学意蕴的影响，阿尔奇寺绘画传达了克什米尔的风格，而两地作品都不同程度地采纳了东印度波罗艺术的样式，尤以藏区西部的作品为甚。以上技法在扎唐寺以后的西藏波罗艺术中逐渐消失。

从人物造型特征分析，扎塘寺壁画中人物描绘形成了自己突出的特征。释迦牟尼佛造像继承了耶玛尔寺说法释迦牟尼泥塑造像的某些风格，如衣饰的处理手法、袈裟细密的直立线条和团花图案透露出扎唐寺壁画与耶玛尔寺、姜普寺壁画的联系，[7]但人物形体没有上述寺院泥塑作品壮硕宽阔的臂膀，面容更具敦煌汉地风格的特征。扎唐寺呈七分面的胁侍菩萨鼻子的造型与众不同，鼻梁由眉内梢直线绘下，两侧加以晕染，显得异常坚挺，鼻翼棱角突出。嘴部较小，嘴角、下唇施以阴影突现形体特征；胁侍俗人弟子的面部特征与菩萨略有差异，更具写实感。所有人物的面部下颌较小，腮部圆润，整个面庞呈方形。菩萨头冠的样式也是扎唐寺壁画引人注目的特点，它保留了波罗艺术中早期的契状冠花头饰，同时继承了吐蕃时期的赞普冠帽的样式。[8]虽然扎唐寺菩萨头冠上没有安放无量寿佛像，但与吐蕃王朝时期松赞干布和其他赞普所戴头饰的样式大致相同。这种头饰的出现在西藏绘画史上有划时代的意义，由此可以看出，在11世纪西藏艺术已经有了自己的绘画传统，他们将吐蕃时期的艺术成分融入由域外引进的艺术样式中，进而表明前宏期艺术与后宏期艺术之间存在的承继关系。由于扎唐寺有比较明确的建寺年代，该寺壁画出现的各种

[7]图版参看Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London 1990有关章节插图

[8] 这种头饰最早源于松赞干布，如布达拉宫法王洞松赞干布雕塑和大昭寺松赞干布塑像。根顿群培《白史》（法尊法师译，西北民院油印本第10～11页。）云：昔世法王每"遇新年等节令，则其所著衣物，谓是往昔之服饰，戴称做'赞夏'（btsan-zhva）之红帽，其顶细长，上復有一阿弥陀像，用红绢缠缚，绢端前面交错"



头饰可以作为一种断代的标志。

扎唐寺壁画人物（包括菩萨）的衣饰均为带有翻领的及地长衫，这种服饰与东印度波罗艺术中的人物服饰完全不同，看不出任何波罗艺术影响的痕迹，但与耶玛尔寺的人物服饰有相似之处。这一时期的其他寺院，如姜普寺、聂萨寺的泥塑作品中也有与此相同的长袍，其随意、流畅的装饰风格耐人寻味。其中部分长衫饰有团花纹样，团花的构图简括而富有创造力，同衣边纹样繁密的锦缎花纹相得益彰。事实上，扎唐寺翻领样式的服饰与此期绘画中出现的于阗敦煌汉地风格相适应，我们在敦煌莫高窟第231、360窟、敦煌绢画Ch 00350的吐蕃赞普并侍从，莫高窟第159窟的吐蕃赞普，第359窟的吐蕃男供养人像中都能看到这种服饰，只是吐蕃赞普的及地长衫皆为白色，没有团花图案。若加以细分，扎唐寺壁画的服饰可以分为两种不同的风格成分：胁侍人物中的俗人弟子的著装与唐五代汉地绘画的男子俗人装并无二致；菩萨及供养人的衣饰来源比较复杂，但可以确认的是，这种服饰无疑受到西域佛教绘画的强烈影响，其渊源长达几个世纪。最早的例证如克孜尔石窟第205窟主室前壁门左侧的供养人像，可见这种翻领样式，此后如9世纪柏孜克里特石窟回鹘公主像服饰和高昌景教寺持花供养人壁画。[9]西域绘画中这种服饰似乎最初流行于西部藏区，我们在阿里扎达县东嘎石窟壁画中也能看到与扎唐寺壁画类似的服饰（图版110）。[10]西夏中期壁画中也有这种翻领服饰，如莫高窟第409窟东壁门北女供养人像。

扎唐寺人物的头光较大，呈长椭圆形，头光的形式与东印度波罗样式的头光毫无相似之处，主要由绿色和红色色道组成，但也用黄色，甚至用黑色勾勒头光边框。释迦牟尼像莲座下方花茎两侧出人意料地绘有狮子。狮子身体通白，鬃毛绿色，嘴的根部呈方形，尖状下颏，这种狮子造型最早见于安西榆林窟第25窟大日如来法座，同时出现在大昭寺壁画五方如来莲座下方、藏王墓前石雕，后来在藏族艺术中广为流行。[11]每铺画面场景之间的空白之处都精心绘有繁复的几何形花纹作为不同画面之间的分割线，这种花卉几何分割线仅见于扎唐寺壁画。从壁画色彩来看，扎唐寺壁画中的用色与波罗艺术中的用色特点大相径庭，除去画面人

[9] Mario Bussagli, Central Asian Painting — From Afghanistan to Sinkiang, Switzerland 1979, p.107, p.112.

[10] 彭措朗杰编:《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社，1998年1月，第57页图版。笔者认为东嘎壁画与拉达克斯匹第塔波壁画属于同一个时期的作品，大约创作于10世纪末至11世纪初。

[11] 我们通过对扎唐寺西壁南侧上部壁画与大昭寺五方如来壁画的比较，可以确认是扎唐寺壁画莲座下方绘绿鬃白玉狮的处理手法得自大昭寺；这个细节也有助于确认大昭寺的断代。

图版 110　翻领服饰（《阿里东嘎壁画》第 57 页图版）

物的肤色和袈裟的深红色外，整个画面背景几乎都处在不同影调的石绿色当中，而这种石绿色正是同时期敦煌绘画喜用的色彩。

人物衣饰上的团花图案在波斯、粟特、东北印度和古代西域、吐蕃以及与之毗邻汉地都广为流行。汉地绘画中出现排列整齐的



外绕圆晕的团花图案，时代不早于9、10世纪之际。例如，服饰上出现中型圆晕团花图案，约始于中唐后期，其例如传周昉绘《挥扇仕女图》和《簪花仕女图》。小型圆晕团花图案出现于晚唐五代，如敦煌莫高窟所出，现藏于英国大不列颠博物馆的《引路菩萨》和传顾闳中绘《韩熙载夜宴图》），其盛行似已迟至12世纪。[12]在唐代画家阎立本创作的《步辇图》绘画中，松赞干布派往唐朝的使臣噶尔·东赞穿的就是这种团花式样的长袍。[13]这种源自波斯的团花式长衫在吐蕃时期似乎是僧人和高级官员的装束。藏传绘画中的团花图案的早期例证见于与耶玛尔寺同时的姜普寺雕塑中俗人官员的服饰。在大日如来佛及其胁侍[14]的东印度波罗风格衣饰及饰带团花图案。这些雕塑的风格与耶玛尔寺和聂萨寺的雕塑风格几乎完全相同。尽管在佛冠和珠宝饰物的表现上略有变化，但整个构思仍然相同。团花图案还见于拉达克阿尔奇寺集会殿著名的《王室宴饮图》，在克什米尔释迦牟尼佛青铜雕塑的坐垫上也有这种图案的纹样。[15]

总而言之，扎唐寺壁画反映了11世纪前宏期艺术向后宏期艺术发展演变的过程，如同当时逐渐形成的藏传佛教，扎唐寺所代表的风格可以看作是一种西藏艺术的流派。它主要包含两种主风格、两种次风格：（1）吐蕃艺术的遗韵，例如壁画中独具特色的菩萨头饰、莲座下方出现的白玉绿鬃狮子以及供养人服饰的某些成分，[16]需要强调的是，这里所指的吐蕃艺术实际上已经包括了融入其中的早期东印度波罗风格；（2）汉地艺术成分，同样，此处的汉地艺术成分并不是威他利所指的所谓“西夏风格”，也是远在前宏期就已经传入吐蕃的汉地艺术风格影响的继续，不过汉地艺术进入吐蕃很大一部分是通过于阗敦煌一带进入吐蕃腹地，其间糅合了很多汉地西域，即所谓中亚的造型特征，藏人接受这种风格有一部分是作为于阗样式（li-lugs）而继承的。所以，西藏绘画中的于阗风格实际上是汉地绘画的一种变体。笔者以为这是确定无疑的。例如释迦牟尼像狮子下方立有四位供养人像，上方的两位具有典型的西域人容貌，嵌有珠宝的头饰包有绿色的缠头，身穿前襟呈翻领的西域服饰；下方的两位供养人（具体身份仍有待研究）具有雍容的汉人面庞，褒衣博带，长袖及地，服饰样式

[12] 宿白：《藏传佛教寺院考古》，第67～71页。

[13] 参见H·噶尔美《早期汉藏艺术》第21页中引用的根顿群培著作《白史》。据该著，古代的吐蕃赞普以穿戴大食服饰为时尚。

[14] 参见图齐《印度—西藏》（1932～1941年版）卷4第3部分插图25～30。

[15] 这件青铜雕塑现为罗托·西蒙基金会藏品。参见巴勒1975年著作《克什米尔青铜雕塑》图版22a～b。

[16] 参看金维诺主编《中国美术分类全集·藏传寺院3》图版21、38。

与服饰画法都是汉地风格。[17]二位女像的服饰使人想起敦煌唐或五代时期的绘画。[18]

二、扎唐寺壁画与西夏绘画的关系

扎唐寺壁画创作于11世纪，就整体而言，作品的创作年代略早于西夏藏传风格绘画作品，我们应该在扎唐寺壁画和西夏绘画之间找到它们之间的风格渊源关系。我们前面多次提到威他利先生的观点，他在分析了卫藏早期寺院的壁画和雕塑作品后认为，卫藏前宏期早期寺院出现的域外因素是西夏（Tangut）风格，这种风格在这一时期寺院壁画的最后杰作—— 扎唐寺壁画中得到了突出的体现。[19]作者用了一些篇幅为西夏艺术对卫藏早期寺院艺术的影响寻找文献根据，认为这种影响是后宏初期下路宏法的结果之一。[20]

威他利的观点有其合理的一面，但是他所说的西夏—波罗风格却是一个非常模糊的概念。不容否认，朗达玛灭法以后以鲁梅为首的前往安多河湟一带学法的僧人在返回卫藏时不仅将遗留边地的佛法携至卫藏，很可能也将当地的佛教艺术传入吐蕃。问题是他们带回吐蕃的艺术样式是否可以归结为西夏艺术或党项人的艺术则大可商榷，鲁梅等人由安多返回卫藏是在975年前后，[21]西夏建国于1038年，所以，威他利所说的Tangut不可能指元昊建国以后的西夏，只能是早期的党项。此时，夏州党项政权已经归属宋朝，其首领拓跋氏又被赐姓赵，除了地名遗存外，唐时所赐李姓已弃置不用。假如“西夏艺术”确为鲁梅等众弟子由西夏故地携入，这种风格被称为li-lugs的可能性很小。最为重要的一点是我们无法界定这一时期的党项艺术的具体形态和风格样式，因为现在我们看到的西夏艺术，几乎都是西夏建国以后的作品，其作品的年代，最早的就是敦煌莫高窟西夏改建的前代洞窟，有明确纪年的是莫高窟第65窟，为大安十一年（1083年）题记。[22]我们概括西夏艺术的特点，目前只能从莫高窟早中期西夏洞窟壁画中归纳。然而，这些改建洞窟壁画的年代大多晚于卫藏早期寺院壁画，所以两者之间不存在可比性。即使上述壁画与卫藏寺院壁画有母题、风格的类似，这种相似与西夏或党项人没有关系，是

[17]参看金维诺主编：《中国美术分类全集·藏传寺院3》图版27。

[18]扎唐寺女像和敦煌壁画可以比较的图版见段文杰、史苇湘编：《敦煌壁画》，上海、布鲁塞尔1989年出版，图版166～167

[19]参看Vitali, Roberto, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, p.37–59。

[20]威他利认为当978年，当鲁梅和其他卫藏传法诸人返回西藏中部地区重新传法时，他们很可能将东北地区和西夏较为流行的佛教思想带回了西藏中部地区，因此，这一地区的艺术也沿此路径影响到了中部地区，早期卫藏寺院所受的影响即是所谓西夏—波罗艺术（Vitali, Roberto, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, p.56-59）。

[21]笔者这里采用王森先生的说法，参看《西藏佛教发展史略》第26页。

[22]关于西夏洞窟的分期，参看刘玉权《敦煌莫高窟安西榆林窟西夏洞窟分期》，载《敦煌研究文集》1982年第3集；刘玉权：《关于沙州回鹘洞窟的划分》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第1～29页；刘玉权：《敦煌西夏洞窟分期再议》，载《敦煌研究》1990年第3期，第1～4页。



汉地敦煌艺术与吐蕃艺术之间的关系，因为党项人占据西夏是在1036年。除此之外，我们无法认定也无法想像在鲁梅返藏的10世纪末的西夏艺术会是如何的情景。因此li-lugs理解为狭义的西夏艺术是不恰当的。

对于耶玛尔寺、扎唐寺壁画和雕塑所见域外风格成分，笔者在分析扎唐寺壁画时将之归结为两种主风格和两种次风格成分的融和。假如将这些作品完全遵从耶玛尔寺的题记认为li-lugs就是于阗风格，并与吐蕃时期于阗艺术家前往吐蕃的史实联系起来，我们就又忽视了早期卫藏寺院中出现的绘画和雕塑，虽然受到了来自西域敦煌汉地风格的影响，但这些作品中东印度波罗风格仍然占有突出地位，例如扎唐寺壁画中波罗样式的菩萨头饰和作为画面分割框的卷花图案。这种于阗风格是作为一种次风格出现的，之所以被特意提出，是因为当时的艺术家已经将与吐蕃艺术水乳交融的汉地风格和东印度波罗风格看作是本土艺术的一部分。

扎唐寺壁画与黑水城等西夏绘画发生联系有两个方面的历史渊源，影响吐蕃前宏期与后宏初期以敦煌为代表的汉地艺术同样孕育了西夏艺术的产生，促进了西夏艺术的成长，或者说居于丝路一线的党项人本身也是广义的敦煌汉地艺术的创造者，这种风格的艺术延伸到西夏艺术中，从而使得后期的西夏艺术与早期的卫藏绘画中的于阗敦煌风格的人物造型特征一些母题具有相似形；其次，吐蕃和党项人近几个世纪的相互交流与融和，尤其是吐蕃佛教在党项与西夏的传播将吸纳东印度波罗艺术的卫藏绘画传播到西夏。扎唐寺壁画绘于1081年，黑水城唐卡大部分创作于12世纪末，前者比后者几乎要早近一个世纪。所以，我们在黑水城唐卡作品中几乎找不到与扎唐寺壁画完全对应的内容，然而，在创作年代较早的西夏雕版刻印的藏传风格佛经插图中，与扎唐寺壁画的相似之处则比较明显。

当然，黑水城唐卡与扎唐寺壁画之间仍然存在一些可以比较的地方，笔者在本书第二章第五节初步提及黑水城唐卡的上师像与供养人造像的写实特征，这一特征恰好反映了两者之间的某种联系。

西夏唐卡中出现的僧人上师像在一定程度上摆脱了藏传绘画

[23]莫高窟第158窟《涅槃变》同样出现了各族举哀弟子图像，其中吐蕃赞普戴着桶状头饰，壁画左上方有藏文题记bod-btsan-po。所以扎唐寺壁画与敦煌作品的关系是毋庸置疑的。

[24]见第二章第五节图版。

自11世纪阿尔奇寺仁钦桑布造像为代表的上师图像的套路而更趋于写实，并形成了西夏绘画一个突出的特点。我们前面谈到，西夏上师像或者僧人像大多描绘成秃顶连鬓胡须的人物形象，这种图像与藏传绘画上师像凹形发际线或板寸式的发式截然不同。我们在前面的分析中谈到西夏上师像的秃顶上师与西夏当地的秃发习俗无关，那么它的造像渊源在那里呢，这种图像是否完全是西夏人自己的创造？扎唐寺的礼佛弟子像为西夏上师像的形成提供了某种风格传承的可能性。例如扎唐寺西壁北侧上部壁画出现的佛弟子有很多都是发际线位于头顶、生有连鬓胡须的形象，这些图像与壁画中同时出现的菩萨像的描绘方法不同，更具有写实特征，人物的鼻梁线不是直线绘下，而是根据面部表情对肌肉影响的变化而起伏有致；眉眼的描绘，尤其是眼睛没有处理成菩萨眼，即上眼睑的中央呈波浪状凹下，眼睛狭而细长。扎唐寺的佛弟子像，我们在敦煌莫高窟第148窟《涅槃变》的举哀弟子中几乎可以找到对应，[23]作品都是强调通过不同面部特征的刻画来表现人物丰富的内心世界。黑水城唐卡的类似造像见于《十一面八臂观音》主尊上方两侧出现的迦叶和从弟阿难像。[24]然而，西夏绘画中出现的上师图像部分失去了扎唐寺壁画佛弟子像具有的所谓“西域容貌”。[25]

我们还可以从黑水城唐卡与扎唐寺壁画菩萨造像，尤其是菩萨头饰的样式的异同来分析两者之间的关系。

与扎唐寺壁画佛弟子造像和敦煌壁画联系的情景相仿，该寺壁画与莫高窟第465窟壁画菩萨造像的风格与吐蕃统治敦煌时期的壁画中的菩萨造像也有很多相似之处。现今藏于伦敦大英博物馆和巴黎吉美博物馆的敦煌时期的绢画中也能发现很多与扎唐寺壁画人物风格几近一致的的作品。例如我们多次提及的大英博物馆馆藏吐蕃时期的《药师净土变》(836年)。药师佛两侧的胁侍菩萨的造型风格我们在扎唐寺西壁北侧下方的两位胁侍菩萨中可窥其端倪，同样的菩萨样式见于第465窟窟顶四披四方如来莲座前的两位菩萨。[26]这种菩萨样式同样见于西夏雕版印画和多幅黑水城唐卡，例如《圣观自在大悲心总持功能依经录》(图版90)和德里博物馆馆藏《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》经首版画(图版91)、

[25]亨斯将扎唐寺壁画中的罗汉像的容貌称为“汉地中亚容貌”(Chinese-Central Asian physiognomies)，壁画中罗汉像的用色也有其特色。他认为这些作品可以和丝路沿线寺院的壁画相互比较，如柏兹克里特石窟的壁画，这些寺院的壁画年代在9至10世纪。扎唐寺壁画中发现的很多花卉母题的图案与设计具有明显的中亚特征，相似的母题在10至11世纪的敦煌壁画中也可以找到大量的例证。这些敦煌作品在绘画涉及的历史背景与其反映的艺术风格上与西藏(吐蕃)的联系从9至13世纪都见诸文献记载，例如敦煌莫高窟第36窟(段文杰、史苇湘1989年第二卷，图版106、182)。在同时期的唐卡作品中也可以看到这种风格。此外，(7世纪大昭寺觉沃仁波且相前的)天顶及装饰、银器及近期在藏区发现的萨珊王朝的织物都是吐蕃时期(或西藏早期)发现不同中亚影响的例证，参看Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, p. 160-69，载Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London 1997。

[26]杨雄编:《敦煌石窟艺术：莫高窟第465窟》，江苏美术出版社，1996年，图版1~10。



《金刚座触地印释迦牟尼佛》（图版 5）、《莲花座转法轮释迦牟尼佛》（图版 11）、《十一面观音》（图版 27）和《阿弥陀佛》（图版 18）等。[27]

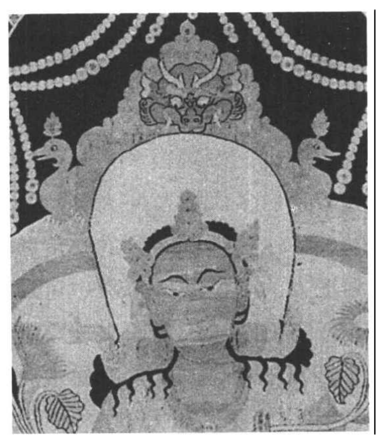
由于有较为明确的年代，因而扎唐寺壁画中波罗样式的菩萨头饰可以作为我们分析这种头饰发展演变的参照。在此，笔者将西夏藏传绘画中波罗样式的头饰按照大致的年代顺序描述如下：

早期波罗样式的头冠有两种风格，一种见于敦煌吐蕃壁画、绢画中的胁侍菩萨，典型例证如榆林窟第25窟《八大菩萨坛城经变》中大日如来和八大菩萨的头冠，吐蕃绢画《敦煌金刚手菩萨》（图版94）、《大日如来坛城图》和《药师净土变》中出现的胁侍菩萨所戴头冠，这种头冠只有一层，没有明显的束发冠带，不规则菱形的冠花多为三个或五个，高而宽大，装饰繁复，发髻于头顶耸立。相似的例证见于拉达克塔波寺院壁画的菩萨像的头冠，这些作品的创作年代是11世纪初年，扎唐寺壁画与之相比，冠花细小碎密；早期波罗样式的另一种风格的例证见于大昭寺壁画，如五方如来中大日如来的头饰（图版96）。这种头饰为装饰简洁的一层冠，有明显的束发冠带，菱形冠花有三个，较为细小，分饰于冠带的中央和两侧。与敦煌、塔波寺所见早期头饰相比，第二种样式在11至12世纪的藏传绘画中更为常见，典型例证如福特藏品的《绿度母》（图版105）、克罗诺斯藏品的丝质《佛顶尊胜佛母像》（图版41）以及黑水城所见《缂丝绿度母》（图版42）、《莲花

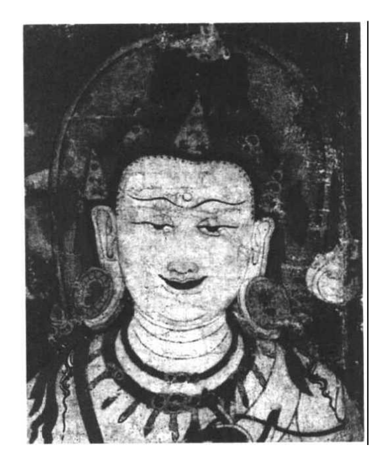
[27]图版参看本书第二章第一节。

[28]例如 Huntington, Susan L., The Pala-Sena Schools of Sculpture (Leiden [E. J. Brill] 1984)一书图版217至220, Buddhism: Art and Faith (edited by W. Zwalf, New York, 1985)一书图版81，断代在1100年的东印度贝叶经插图，其上所绘菩萨都是如此头饰。

[29]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, p.34, fig.16 and p.42, fig. 20, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999.



图版42 缂丝绿度母（局部）



图版30 莲花手菩萨（局部）

手菩萨》(图版30)、写有西夏文汉文金字榜题的《释迦牟尼佛说法图(残片)》(图版13)等,作品的年代都在11至12世纪。后一种样式在11世纪前后波罗时期的雕塑和经卷插图中也经常看到,[28]其中东印度早期样式除去额上方的冠环外,头顶后方的头发不用任何装饰而向上束成(黑色)发髻,披向肩部的头发也较多。[29]

在印度波罗艺术传入吐蕃时期开始,藏族艺术家就一直试图将它与吐蕃自己的艺术风格结合起来,例如他们创造性地将赞普桶状头饰与波罗头冠样式结合起来,形成了一种新的头饰。这种头饰的早期例证见于现今青海省玉树藏族自治州文成公主寺大日如来与八大菩萨彩塑头饰,玉树菩萨的单冠三花样式的头冠完全保留了吐蕃赞普的桶状高发髻,但是其冠花虽为波罗早期的三花样式,但花宽而高,与榆林窟第25窟及吐蕃敦煌绢画中的菩萨头冠更为相似(图版111和图版95)。这种头冠样式在11世纪后期藏传绘画中得到了极大的发展,藏人艺术家有意识地将吐蕃艺术的成分融入波罗样式,这就是我们上面谈到的艺术家将吐蕃赞普阿弥陀佛桶状缠头的样式与波罗头饰结合在一起形成扎唐寺的壁画中与众不同的头饰风格。藏传绘画的这种头饰在卫藏地区仅见于扎唐寺壁画和夏鲁寺早期壁画,是敦煌吐蕃时期壁画吐蕃赞普头饰的演化形式,[30]在布达拉宫法王洞、大昭寺以及江孜白居寺法王三尊像等的松赞干布塑像中也能看到这种头饰。[31]我们在莫高窟第465窟壁画、黑水城出土的藏传艺术品中还没有发现与之完全相同的头冠样式。然而,扎唐寺壁画同样保留了11世纪的波罗头冠样式,此类头冠在这一时期的藏传绘画中极为多见,与波罗早期头冠样式交替在同一幅作品中出现,西夏藏传绘画中亦有很多这类头冠样式,表明这些作品之间存在着一定的渊源关系。扎唐寺壁画的头冠样式主要包括:(1)吐蕃波罗样式。戴这种冠饰的菩萨都有垂于双肩的黑色长发,头冠有三个或五个菱形冠花,三花高冠为三层,第一层冠前有二花,冠中部有一花,冠中后部安置桶状发髻,与松赞干布冠帽一致。五花高冠亦为三层,第一层冠前有三花,第二层冠中部有二花,第三层冠后部仍是松赞干布冠帽样式。(2)波罗样式冠。这种头冠可以归纳为四种类型:第一种是三层三冠花头冠,第一层冠前有二花,第二层冠中部有一

[30]如敦煌壁画《吐蕃赞普部丛》中赞普及部丛所戴头饰。敦煌第159窟的赞普,头发用丝绸束为发髻,在耳朵附近,把辫子扎成花结。赞普头披一袭白布,王冠上缠绕着筒状高耸的红色头冠,腰间佩挂着一把短剑。《新唐书》(卷二百一十六页七)描述这位赞普"身披素褐,结朝霞帽首,佩金缕剑,大臣立于右。"第158窟描绘的是吐蕃赞普率众哀悼佛陀涅槃时的情景,壁画中的吐蕃赞普也是戴着这种高帽。该铺人物左上方有藏文bod btsan-po("吐蕃赞普")的题记。

[31]这种吐蕃头饰或许代表了一种扎唐艺术家的怀念吐蕃诸王的情绪,因为在夏鲁寺的壁画(11世纪后半叶的那一部分)中,一些俗人供养人也戴这种头饰。宿白先生也注意到这种头饰:"此种高筒状冠饰,虽与敦煌莫高窟吐蕃占领时期壁画中绘出的吐蕃贵族供养像相似,但冠饰前所列之三角饰件却在后宏期藏传佛像、菩萨所习见(刘艺斯《西藏佛教艺术》图版32,《西藏唐卡》《贡唐喇嘛缂丝像》,第465窟)。值得注意的是在日喀则地区夏鲁寺大殿门楼底层壁画所绘此类供养人像的形象亦着有此高筒状冠饰者。(宿白:《藏传佛教寺院考古》,第67～71页)





图版111　青海玉树文成公主寺莲花手观音（谢继胜摄影）

花，第三层冠后部有一扁状高沿，似朝官帽；第二种是三层五冠花头冠，第一层冠前有三花，第二层冠中部有二花，第三层冠后为黑色高发髻，样式与赞普头冠不同；第三种是三层五冠花头冠，前两层同上，第三层为花朵状，头光外圈为火焰纹；第四种为一层五冠花头冠，冠前有五花，丝缯束发成高髻，垂发披肩，高发髻前绘有一座小佛塔，头光外圈为繁缛的火焰纹。必须注意的是，藏传绘画波罗头冠的发展有三个阶段，吐蕃时期头冠的华美繁复、中期的简洁明快与后期由精简走向雕饰。所以，中后期的头饰虽然层次重叠、冠花并列，但有它的规律性。扎唐寺壁画正好体现了这一点。

扎唐寺波罗样式的头冠在黑水城唐卡和雕版印画中可以找到相似的例证，当然这也是11～12世纪藏传绘画共有的特征之一，从而说明它们之间内在的渊源关系。黑水城唐卡《文殊室利菩萨(残片)》(图版104)的菩萨头冠为三层五冠花样式，德里博物馆馆藏《大孔雀佛母像》(图版34)主尊头冠为多层多冠花样式，胁侍菩萨似为一层五冠花样式。黑水城出土的其他藏传风格雕版印画的菩萨头饰几乎都是单层三菱状冠花的早期样式。

事实上，扎唐寺壁画与黑水城藏传绘画的最直接联系在于西夏佛经雕版印画与扎唐寺壁画几乎完全相似的构图方式，从这种联系我们可以看出扎唐寺壁画和西夏藏传绘画之间确实存在着渊源关系。这种源源关系或许不是两者之间直接的施受，他们可能共同反映着唐五代以来流行于西域敦煌的一种构图方法，然而，西夏作品明显的卫藏波罗内容使我们无法将他们与藏传绘画分割开来，但它与传统的波罗样式又有所不同。金维诺教授在分析扎唐寺壁画的构图时写道：

> (扎唐寺)这八铺以佛说法为中心的佛传图，是晚唐五代时期流行的形式。在高昌以佛立像为中心，各附以相关人物；在此则以佛座相为中心。佛传情节分别不明显，但人物刻画较精，特别是弟子像，通过不同的面形和须眉处理，人物富有个性和表情。色彩傅染取凸凹法，衣衫形制有藏区特色，是汲取中原粉本而又有所变革。这一时期西藏佛教壁画具有明显的中原影响，显然与多康地区传入的图像有密切关系。[32]

[32] 金维诺主编：《中国美术分类全集·藏传寺院3》前言。



这种体现晚唐五代西域—敦煌的构图风格由多康地区传入吐蕃，形成了扎唐寺壁画特异的风格；党项人和立国以后的西夏人将藏传绘画风格与这种风格糅合起来，西夏绘画的这种面貌或许是导致威他利先生认为扎唐寺壁画受到西夏风格影响的原因之一。[33]

扎唐寺壁画的构图有如下特征：主尊释迦牟尼图像较大，整个画面的透视焦点在释迦牟尼作说法印的双手，所以观者可以看到由于透视而下展的莲座和佛陀跏趺的双腿，使得佛陀图像比平行透视看到的更大；主尊背光如影随形，波罗样式的背龛拱门几乎隐在背光之后；画面上方三分之一处描绘神态各异的佛弟子，但主尊头顶正上方没有安置弟子。由于位于焦点上方，两侧弟子除了以七分面朝向主尊外，一些弟子的头部往下，眼神注视说法主尊。画面中央三分之一及下方三分之一描绘菩萨，有时在下方三分之一出现供养人。

黑水城相似的例证见于西夏天盛十九年（1167 年）《佛说圣佛母般若婆罗蜜多心经》经首插图《一切如来般若佛母众会》（图版91），虽然后者比扎唐寺壁画晚了将近一个世纪，但仍然可以看到它们之间的渊源关系：主尊宽大的椭圆型背光与扎唐寺残存雕塑的背光样式及柏孜克里特石窟的背光样式极为相近，主尊带有团花图案、极富装饰的衣饰风格与扎唐寺释迦牟尼佛引人注目的袈裟似乎显示他们之间共同的装饰趣味和审美倾向。插图的上方是具有发髻的众佛弟子像，中央是饰有三菱花高发髻头冠的八大菩萨，有两位菩萨是罕见的正面像；下方所绘十位人物没有佛弟子突起的发髻，似为僧人像。整个印画构图样式与扎唐寺壁画大致相似。德里博物馆藏西夏印画残片也是如此构图法。[34]《观弥勒菩萨上生兜率天经》（1189年）插图虽然汉藏风格糅合，但仍然可见扎唐寺构图的意味，尤其是释迦牟尼像头光上方的处理手法。

此外，扎唐寺壁画中的一些人物造型与西夏雕版印画中的人物可以进行比较。例如天盛十六年（1161 年）雕印《大方广佛华严经普贤行原品疏序》插图大日如来法座下方两侧的侧面人像（图版112）与扎唐寺西壁南侧下部壁画释迦牟尼莲座下方的侧面立像（图版 113）。

除了扎唐寺的壁画之外，绘于11世纪中叶的的夏鲁寺早期壁

[33]参看 Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, p. 37–61.

[34]Nath, Amarendra, Buddhist Images and Narratives, New Delhi, 1986, pl. XV.



图版 112 《大方广佛华严经普贤行原品疏序》插图



图版113 扎唐寺西壁南侧下部壁画释迦牟尼莲座下方的侧面立像



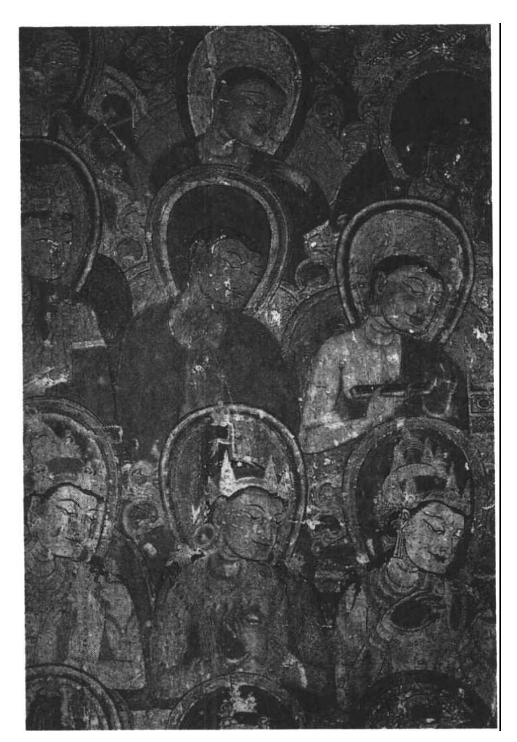
画与西夏黑水城唐卡也有风格上的继承关系。夏鲁寺的壁画大部分是入元以后绘制的，其中也保留了寺院初建时期的一小部分壁画。这些壁画保留在古相·扎巴坚赞时期修建的一楼东侧的护法神殿，因为扎巴坚赞建的护法神殿的部分墙壁采用了夏鲁寺创建者介尊·喜饶琼乃最初寺院回廊入口的原有墙壁，即原建寺院大门两侧的南墙和北墙。虽然南北二墙上的壁画在扎巴坚赞时期经过重绘，壁画中的主尊释迦牟尼佛从艺术风格来看，为扎巴坚赞维修时期的作品，主要按尼泊尔艺术家阿尼哥开创的作坊式风格描绘而成。但释迦牟尼佛两侧包括菩萨在内的数排礼佛行列中的人物画像则体现出典型的波罗艺术风格。尤其是菩萨的造型，同11世纪东印度的菩萨原型惊人的相似。因此，扎巴坚赞时期的壁画是在介尊·喜饶琼乃1045年左右修建的回廊的壁画基础上创作而成的。回廊原来的菩萨壁画一直保存到了元朝萨迦派时期，或者是在这一时期得到了重绘，11世纪的波罗艺术风格特点因而得到了完整的保存。在这铺壁画旁边，有一铺扎巴坚赞时期的艺术家根据自己风格创作的胁侍礼拜释迦牟尼佛的组画，表明了元朝萨迦派时期的艺术家是根据夏鲁寺早期壁画中的胁侍人物作为原形进行壁画创作的事实。可能是因为创作这铺壁画的时候，壁上原来的波罗艺术风格的壁画可能已经脱落，因而只能根据自己的风格进行创作。同时对原来壁画脱落的部分据原有风格对其进行重绘。介尊·喜饶琼乃时期修建的回廊北壁证实了后面这种推测：由于北壁所处的位置更容易遭到风雨的侵蚀，因此没有按照早期的风格对这里的壁画进行重绘。

实际上，这些壁画的风格特征十分复杂。在这组胁侍人物中，有波罗风格的菩萨、僧众、王子和各种西域人物的画像。僧人举哀图像类似莫高窟第148窟《涅槃变》。王子们的头冠造型同扎唐寺壁画中吐蕃赞普类型的头冠样式完全相同。礼佛弟子的发式和胡须样式，也同扎唐寺壁画中的造型完全一致。这些因素表明位于前藏的扎唐寺壁画（1081～1093年）与位于后藏的夏鲁寺壁画（1045年）的绘制遵奉了同一种造像传统？[35]笔者认为，虽然夏鲁寺壁画和扎唐寺壁画有很多共同的特征，如花卉的图案和施色方法、一些装饰母题和西域敦煌汉人形貌特征等等。然而，扎唐寺

[35]护法神殿北壁壁画的风格在夏鲁寺壁画中极为特殊，保留了元代汉地艺术的风格。壁画所绘为四大天王和呈献供品的公主，背景为云海。画面为一片纯正的元代中原风格，四大天王也是典型的汉族人物造型，没有一丝纽瓦尔艺术的痕迹。四大天王的武士装束和公主飘逸的服饰都在元代极其流行，云彩的造型特征也十分明确，可以看出它在汉族装饰纹样中占有重要的地位。几乎成几何形状的云彩在画面中连成一片，从右角开始，造型明显发生了变化，从此开始没有间隙地布满了整个画幅。从中可以圆满地欣赏到元代中原风格云彩和金刚手壁画中按宫廷阿尼哥开创的作坊式纽瓦尔风格绘制的云彩之间的不同之处。金刚手壁画位于气势磅礴的元代双龙壁画附近，云纹描绘在写实性木板背景之上，与转经回廊造型纤小的云彩相比更富有气势。

壁画中特定的西域—敦煌风格成分在夏鲁寺壁画中却没有发现，波罗影响比较明显，同期壁画存在这种差别的原因，可能是扎唐寺和夏鲁寺，一个在前藏雅鲁藏布江谷地，一个在后藏年楚河西岸，两座寺院的壁画分别采用不同的绘画传统所致。夏鲁寺主要遵奉东印度早期波罗艺术的传统，而扎唐寺更多地遵循融有中亚艺术特质的敦煌艺术传统。那么，西夏藏传绘画在夏鲁寺和扎唐寺壁画之间更多地遵奉了哪一种壁画的风格呢？

夏鲁寺后期壁画所受外来影响主要来自所谓阿尼哥代表的纽瓦尔艺术，这种艺术在夏鲁寺表现为元萨迦派艺术。假如黑水城唐卡绘于入元以后，必然出现与夏鲁寺壁画诸多相似之处，但是，在夏鲁寺壁画中并没有发现它们之间明显的细微风格联系。莫高窟第465窟壁画亦是如此。我们分析西夏绘画与夏鲁寺壁画之间的风格联系，只能比较前者和早期壁画的关系。例如，夏鲁寺护法神殿南墙的释迦牟尼佛及其胁侍人物，威他利认为，这部分壁画虽然是1045年前后的原作，但在1306年扎巴坚赞重修夏鲁寺时由当时的艺术家进行了重绘，这无疑是正确的见解。[36]我们从这些早期壁画（图版114）中可以看出，夏鲁寺初期壁画的构图样式与扎唐寺壁画几乎完全相同，图版中胁侍菩萨的造型在扎唐寺西壁北侧下部的两位供养菩萨造像中可以找到完全的对应。[37]特别是夏鲁寺壁画中菩萨的头冠样式，与扎唐寺壁画中的出现的头冠相同，其中有吐蕃波罗

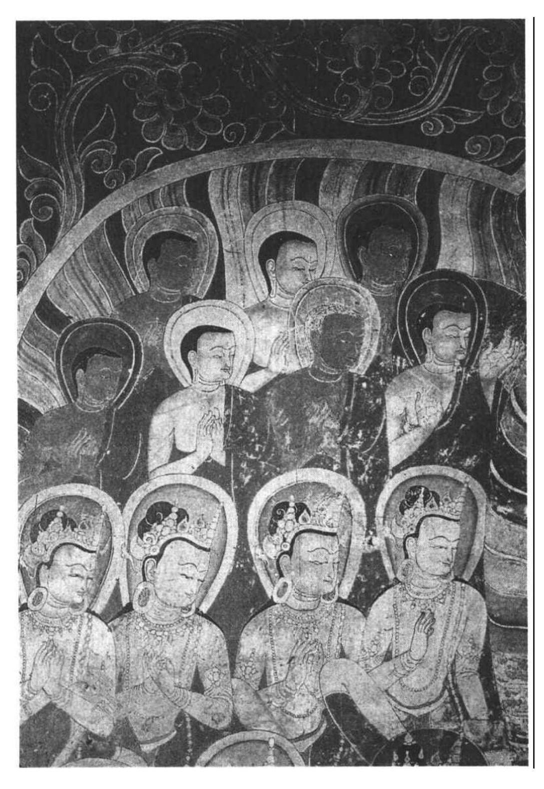


图版114　夏鲁寺早期壁画（威他利《早期卫藏寺院》图版）

[36]Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pls. 50–51.我们至今仍然能从这些图像中看到重绘的痕迹，例如头光被重涂以后厚重的色彩和明显的笔触。

[37]金维诺主编:《中国美术分类全集·藏传寺院3》图版16。

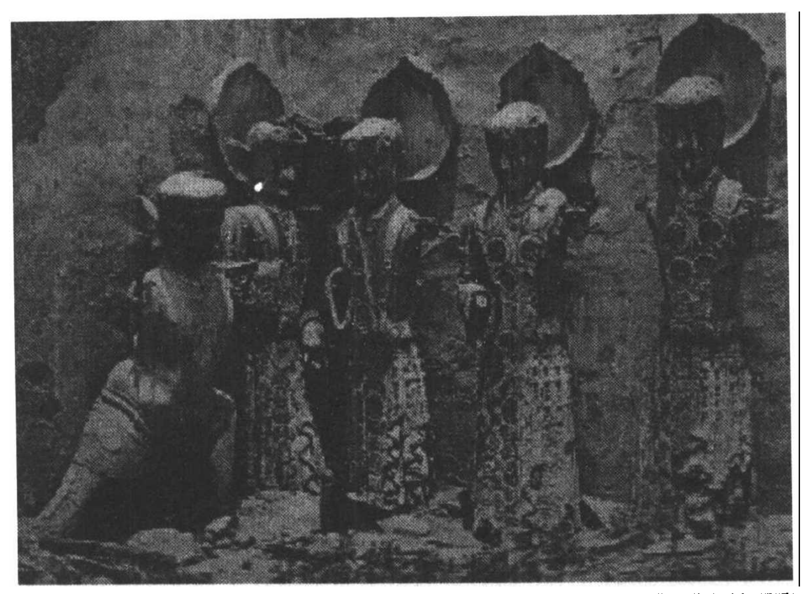




图版 115　夏鲁寺护法神殿由尼泊尔艺术家按照初期风格补绘作品

样式，为单层冠带三菱状冠花后部起吐蕃赞普式样的桶状高发髻。此外尚有波罗样式的单层五菱花头冠和三层五菱花头冠。这些特征与护法神殿由尼泊尔艺术家按照初期风格补绘作品（图版 115）比较之后会更加明显：早期作品的头部呈方形，发际线较低，鼻梁高且直，眼睛和嘴唇较为宽大；补绘作品中的四位菩萨，头冠及发髻都是后期样式，细小的眉眼、鼻子和嘴唇实际上反映了夏鲁寺所受的元代中原艺术的影响，与纽瓦尔艺术并无关联。

我们上面已经提到，扎唐寺与夏鲁寺早期壁画虽然创作年代相距三十多年，但两者之间还是有比较明显的差别，这种差别正是西夏藏传绘画与扎唐寺壁画之间的差异。例如，夏鲁寺早期壁画释迦牟尼与众眷属弟子的构图虽然与扎唐寺相同，但画面上方的佛弟子像并没有扎唐寺壁画佛弟子像极为强烈的西域敦煌人物的形貌特征；菩萨的服饰是珠串瓔珞的波罗样式，佛弟子的服饰普通的袈裟，没有扎唐寺壁画人物具有西域色彩的服装样式。此外，夏鲁寺主尊释迦牟尼佛残存的背龛样式与扎唐寺主尊背龛完全不同，是典型的波罗风格。我们追溯西夏藏传绘画的渊源涉及到卫藏地区10～11世纪所建一系列寺院，除了耶玛尔寺（艾旺寺）残存绘画、雕塑的个别作品外，其他寺院，如我们本章第二节提



图版116　耶玛尔寺人物雕塑的服饰（威他利《早期卫藏寺院》图版）

到的姜普寺、聂萨寺等与夏鲁寺早期壁画所代表的卫藏风格并不完全相同，耶玛尔寺雕塑人物具有特征的服饰（图版116）在夏鲁寺早期壁画中消失得无影无踪，就是在西域风格同样兴盛的扎唐寺，也没有看到出现在大昭寺、耶玛尔寺的波罗样式的法座背龛。所以，后宏期艺术从耶玛尔寺到扎唐寺虽然存在着一条艺术风格发展的主线，其主要成分就是来自于阗敦煌并且糅合了些许波罗因素的中原风格；然而，我们并不能排除在此过程中某种风格因素的此消彼长，否则，我们无法解释创作于扎唐寺壁画之前的夏鲁寺早期壁画，反而没有晚于它近四十年的扎唐寺壁画具有更多的所谓“中亚成分”。因此，虽然扎唐寺壁画以其无与伦比的艺术价值在西藏绘画史上占有重要地位，但笔者仍然倾向把扎唐寺壁画看作是11世纪卫藏波罗艺术发展过程中一股较大的支流，因为扎唐寺壁画的风格在此后的西藏绘画中没有继承下来而逐渐消失了；与此同时，一些流派发展起来，正如夏鲁寺壁画，继承了自前宏期大昭寺绘画的传统，因而，我们在11～12世纪的早期卫藏唐卡中，并没有找到扎唐寺壁画特有的母题。黑水城雕版印画的风格与夏鲁寺早期壁画的风格也更为接近，画面上方没有出现类似敦煌吐蕃时期壁画举哀弟子形貌的佛弟子。

通过以上的分析，我们可以确认西夏藏传绘画与11世纪创建的夏鲁寺和扎唐寺的壁画之间存在风格渊源关系，但西夏藏传绘画作品更多地发展了夏鲁寺早期壁画所代表的风格而不是扎唐寺的绘画风格；同时，夏鲁寺和扎唐寺壁画之间原本存在的风格联系反映在扎唐寺壁画和西夏藏传绘画方面构成了两者之间的风格联系。因而，西夏藏传绘画与夏鲁寺早期壁画有直接的风格继承关系，与扎唐寺壁画的风格联系部分属于平行亚风格之间的重叠。

关于夏鲁寺的创建，多年来一直存在争议，[38]其中一个最关键的问题是近年从事艺术史研究的学者所看到的夏鲁寺壁画，尤其是后期壁画，从风格上很难将它们与寺院的建筑年代联系起来，虽然意大利学者威他利正确地指出了护法神殿壁画属于早期作品，但他没有确凿的证据将夏鲁寺的建立与卫藏11世纪前后的一系列寺院联系在一起。实际上，夏鲁寺的建立与耶玛尔寺（艾旺寺）、聂萨寺、姜普寺等几乎都是同时由安多返藏的卫藏十人及其弟子建立的，寺院绘画和雕塑受到威他利所谓“西夏艺术”实际上是我们前面分析的西域敦煌的风格。我在宿白先生《藏传佛教寺院考古》一书所附50年代所摄夏鲁寺图片（图版117）中，找到与耶玛尔寺和聂萨寺造像风格完全一致的木雕，图中右侧褒衣帛带的释迦牟尼塑像与图齐所摄耶玛尔寺佛像完全相同（图版118）；左侧的菩萨雕造手法与耶玛尔寺、姜普寺菩萨塑像亦完全相同（图版119），证明它们都是同一时期的作品。这些非常重要的作品同时证明夏鲁寺建于11世纪初叶是没有问题的，它们反映以敦煌艺术为代表的、来自汉地的艺术风格对后宏初期西藏艺术的强烈影响。遗憾的是，国外的学者没有看到宿白先生书中所附图版（这些塑像位于夏鲁寺大殿门楼二楼佛殿，在“文革”期间被毁）。[39]

[38]在西藏编年史上，夏鲁寺的创建时间一直是一个悬而未决的难题。文献中对夏鲁寺创建的时间有三种不同的说法。《夏鲁寺编年史》认为，夏鲁金殿创建于后宏期初期的兔年（《夏鲁寺编年史》第13b叶）；据较早的说法，此兔年为水兔年即1003年；而据较晚的说法，为火兔年即1027年（《后藏志》第161页和《夏鲁寺史》第13页）。最后一种说法则认为是铁兔年即1040年，同另外一个兔年、即1039年的土兔年只有一年之隔。从上面来看，夏鲁寺创建于兔年的观点基本一致，但具体创建于哪一个兔年则众说纷纭。

[39]宿白：《藏传佛教寺院考古》所附早期摄影图片32。宿先生描述这些木雕时写道（第91页）：“（大殿门楼二层佛）堂内四壁前满列佛像，后壁正中为大佛母，左一为释迦，右一为著新月冠饰、结定印之坐像，左右壁前各列四释迦，前壁入口两侧各一释迦。佛像多为木雕，衣纹流畅，靠背满雕卷云，座下或雕蹲狮，或饰莲柱，皆于自萨迦以来的藏式佛像有异。”



图版117　夏鲁寺木雕佛像（《藏传佛教寺院考古》附图32）



图版118　耶玛尔寺泥塑菩萨（仵君魁摄影）





图版119　姜普寺泥塑（图齐图片档案，威他利著作）

第四节　黑水城唐卡与榆林窟藏密壁画

我们要对黑水城唐卡进行全面的研究，除了从风格渊源上分析卫藏绘画传统对这些作品的影响、比较西藏作品和黑水城唐卡之间微妙的的风格差异之外，还要对作为西夏绘画的黑水城绘画与其他西夏绘画，特别是与西夏具有藏传风格的其他作品进行细致的辨析，找出黑水城绘画与这些作品在题材、构图、设色等等方面的异同，从而更加深入地把握黑水城作品的特质。

西夏的密教分别遵循了汉藏两种传统：

一种是继承了由善无畏、金刚智和不空金刚等上师所传，流行敦煌一带唐代密教的传统，[1]西夏时期的唐密遗存主要保留在敦煌莫高窟近二十二个洞窟之内，[2]而且从西夏初期到后期，密教遗迹有逐渐减少的趋势，描绘的题材与唐代密教表现的题材大体相同，例如不空羂索观音、千手千眼观音、如意轮观音、地藏、普贤变、文殊变、天王、交杵金刚和五方佛等等，这些图像的描绘与西夏初期西夏人改建、重绘莫高窟前代洞窟的过程相一致，并非是他们自己的创造，只有水月观音造像在西夏获得了长足的进展。所以，至西夏中期，莫高窟的唐密遗迹已经逐渐地消退。[3]值得重视的是，西夏早期唐密的造像不仅见诸于敦煌石窟，民间也有艺术品流传。近期发现由私人收藏、完成于西夏贞观二年（1102年）的金铜佛像，就是一个例证。[4]

西夏密教遵奉的另一种密教传统是藏传密教传统，正如我们

[1]参看周一良著、钱文忠译：《唐代密宗》，第3～80页。

[2]关于敦煌莫高窟早期的密教遗迹，参看宿白：《敦煌莫高窟密教遗迹札记》，载《文物》1989年第10期。

[3]参看宿白：《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》所附图表统计，载《藏传佛教寺院考古》，第235页。

[4]此幅作品的图版是白滨先生转赠笔者的，据说原作属于东北的一收藏家所有，这是世界上目前见到的惟一一件留有西夏文铭文的西夏时期的金铜佛像，具体身份有待辨识。见本书第189页图版68。



在本章第一节分析的那样，西夏与藏传佛教的联系并非始于西夏建国以后，在党项时期与吐蕃就有很多方面的联系。因此，吐蕃统治敦煌时期的早期藏传风格的作品对榆林窟等地的西夏藏密绘画亦有一定的影响，例如，完全西藏风格的莫高窟第465窟[5]以及藏汉风格结合的榆林窟第25窟壁画。笔者以为，西夏密教在榆林窟发展起来，与吐蕃时期榆林窟第25窟的存在不无关系。[6]虽然如此，榆林窟藏密洞窟壁画的中兴与藏传佛教后宏期佛教支派及其绘画传入西夏有直接的关系，因此，榆林窟藏密壁画与黑水城等西夏作品在绘画风格上存在诸多相似之处。

西夏有藏传密教特征的壁画主要集中在安西榆林窟、东千佛洞和西千佛洞，宁夏贺兰山附近山口石窟残壁也有一些西夏藏密壁画，[7]其风格与榆林窟藏密风格的绘画如出一辙，由于这些壁画位于西夏京畿之地，创作年代应该早于榆林窟壁画。本节主要分析黑水城唐卡与以上洞窟所出藏密壁画之间的风格异同，借以讨论黑水城作品的创作年代和榆林窟等西夏藏密壁画形成的风格传承。

[5]本书第四章将对第465窟壁画与西夏绘画的关系集中论述，这里从略。

[6]榆林窟第25窟前室后壁甬道口有光化三年（900年）墨书汉文题记，斯坦因、华尔纳等人据此断定第25窟创建于9至10世纪之间。光化三年据唐亡只有七年，但壁画风格仍然保留了盛唐风格，从窟中主室北壁弥勒经变的西侧，有古藏文墨书题记一方，字体是明显的吐蕃风格。大日如来与八大菩萨坛城完全波罗样式的头饰和造型特征使我们对吐蕃佛教前宏期传入敦煌深信不疑。

[7]参看本书第二章第二节有关佛顶尊胜图像的分析。

[8]段文杰：《榆林窟的壁画艺术》，载《中国石窟·安西榆林窟》，第161－176页。

一、榆林窟与东西千佛洞的藏密壁画

榆林窟

榆林窟亦称万佛峡，位于今安西县西南七十五公里处冲刷形成的峡谷中。榆林窟现存洞窟四十二个，河东岸三十一窟，西岸十一窟，窟前存有西夏时期的佛塔。由于缺乏可以断代的碑铭文献，榆林窟最初的创建年代已无法考证，一般认为榆林窟开凿于初唐，盛于吐蕃时期，终于元代。[8]根据现存的壁画，榆林窟有唐代四窟、五代八窟、宋代十三窟、回鹘一窟、西夏四窟以及元代三窟。其中绘有藏密内容的是西夏时期的第3窟、第29窟，元代的第4窟。

第29窟位于榆林窟东崖北端上层一群小禅窟的最里边幽暗之处，是西夏时期创建的中型洞窟，形制与敦煌莫高窟第45窟相仿，窟室各处有烟熏的痕迹。窟顶为覆斗形，顶正中绘莲花座，莲座外围有八瓣莲瓣，每瓣各书一字头向外的梵文字母，莲心画面已

残，窟顶接近窟壁处绘制千佛两行。据说此窟顶为元代补绘。[9]

第29窟主壁为北壁，壁中绘释迦牟尼说法图，东西两侧各绘一铺水月观音。[10]

窟门开于南壁（前壁），窟门东侧描绘西夏男性僧俗供养人行列，以国师为首，从国师图像的安排可以看出国师在西夏的崇高地位。前室东壁供养人分为上下两列，上列前首以栏格辟出一方壁面画国师像，国师坐于方形法座之上，一手拈花，一手作手印（？），内穿褐色大襟僧衣，外罩红色袈裟；人物描绘七分面，线描勾勒而后施以晕染，所戴冠帽是西夏国师常见的冠帽，其样式取自西藏早期宁玛派僧人所戴的通人冠。身后有一小童为国师高举华盖。法座前方置有供品桌，下方有十名听法的僧人，莲花碑形榜题上方有墨书西夏文题记，译为“真义国师西壁智海”。“西壁”是西夏党项人的大姓，所以可以确认这位僧人不是吐蕃或其他外族僧人，而是西夏人自己的国师。

南壁东侧上列，紧接国师像后面的是三身男供养人，均头戴云镂冠、穿圆领窄袖袍，腰间有护胯、束带，著乌皮靴，属武官服饰；第一身男像西夏文榜题译为“□□□沙州监军摄受赵麻玉一心皈依”。下列供养人大多漫漶不清，服饰与上列大致相同，其中第二身榜题译为“施主长子大瓜州监军司通判纳命赵祖玉一心供养”。由供养人的排列关系和残存的榜题来看，上列的第二、第三身像为沙州监军首领赵麻玉之子，而跟随在第二身后面的儿童像，形体甚小，榜题记为“孙没力玉一心供养”，当系赵麻玉之孙，此童免冠，头顶秃发，反映西夏人的秃发习俗。值得注意的是，这幅儿童像是画好之后贴上去的。所以，这些任西夏官职的赵麻玉等人请画中的西夏国师西壁智海主持开凿了第29窟，但赵麻玉、赵祖玉的详尽生平资料付之阙如，否则可以准确确定第29窟的建窟年代。[11]

南壁西侧与东侧对应，绘制女供养人，同样分为上下两列，构图形式也完全一样。上列之前也有僧人一铺，由于烟熏严重而漫漶不清，但留有僧人榜题“出家禅定……那征平一心供养”，假如此题记就是这位僧人的身份，那么“那征平”肯定不是僧人像而是西夏供养人像，很可能是第29窟的主供养人。因为在西夏绘画

[9]《中国石窟·安西榆林窟》第241页图版解说119。

[10]第29窟具体的方位图各家说法都有差异。宿白先生记窟门开于西壁，刘玉权先生记窟门于西壁。然而，敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》一书记窟门开于南壁。后一书出版于1997年，笔者暂从后一书的说法。

[11]《中国石窟·安西榆林窟》第241页图版解说。



中，画面下方人物的安排有两种方式：一种是整个画面没有出现俗人供养人，画面下方左右角皆绘僧人供养人像，例如黑水城的一幅丝质上乐金刚唐卡左右角的僧人；更为常见的一种出现在有俗人供养人的画面中，画面的一侧（多为右侧）为僧人上师像，另一侧为供养人像，例如黑水城作明佛母像。上列女供养人起头的"那征平"有"一心供养"，说明他本人并不是僧人，具体身份有待考证。下列女供养人起首者亦为一僧人，外披袈裟，内穿左衽绿色锦袍，西夏文榜题云"出家和尚庵梵亦一心皈依，行愿者翟万月成一心随愿"。僧人似为比丘尼。后随女供养人共六身，皆戴西夏花钗冠，著右衽窄袖碎花衫，内套裙，下着圆口钩状鞋，形象丰腴健硕而挺拔，都是窟门右侧男供养人的亲眷。[12]

东壁北侧所绘为药师经变，虽然完全继承了汉唐绘画的风格，但与唐宋时期药师经变大异其趣，尤其是药师佛两侧的日光菩萨和月光菩萨身躯伟岸，姿态优雅，面相雍容饱满，但缺乏唐宋作品的气度。与之对应的是西壁北侧的阿弥陀经变，这是汉地风格的西夏绘画着意表现的题材。

东壁中间描绘文殊变是一铺独具特色的变相。画面背景矗立如壁的岩山极具造像学意义。文殊菩萨右侧一著冠侧面像，浓眉、鹰鼻、厚唇，穿世俗官服，其造像应吸收了西夏官吏的形象。西壁中间为普贤变，画面色彩与构图与对称的文殊变大体相同，背景为岩山，普贤菩萨乘六牙白象至道场示现。

榆林窟第29窟被称为所谓早期藏密窟的重要依据是该窟东壁南侧和西壁南侧的二幅藏传佛教护法神像。东壁南侧者为金刚手，西壁南侧者为不动明王。

与敦煌莫高窟第465窟相似，第29窟中央也建有方形坛基五层圆坛。最上层置坐佛于莲座之上，其下第四层为胁侍菩萨，第二、三层像佚，最下层为护法像，笔者目前没有看到此坛的图版发表。

第29窟壁画内容如下表所示：

东　壁	1.壁南：金刚手；2.壁中：文殊变；3.壁北：药师经变
西　壁	1.壁南：不动明王；2.壁中：普贤变；3.壁北：阿弥陀经变
南壁（主壁）	1.壁东：水月观音；2.壁中：释迦牟尼说法图；3.壁西：水月观音
北壁（窟门）	1.壁西：主供养人（？）与女供养人；2.壁中：窟门；3.壁东：国师与男供养人

[12]相关图版及解说参看《中国石窟·安西榆林窟》第29窟图版。

榆林窟第3窟是汉藏密教结合，但藏密色彩更加浓郁的西夏窟。窟形较为奇特，为平圆顶穹隆状窟顶的大型方窟。窟顶所绘坛城四角有金刚杵端头，观者可以将此坛城设想为巨大的交杵金刚，故为金刚界坛城，坛城中央绘五方如来。

第3窟主壁为东壁，壁中绘降魔变，这是西夏最为流行也最为重要的题材。降魔变两侧绘佛本生，上方绘涅槃变。东壁北侧为佛顶尊胜佛母，[13]南侧为五十一面观音。

南壁东侧与北壁东侧相对应，分别描绘藏传风格的观音坛城和五方佛坛城。南壁壁中和对应的北壁壁中描绘观无量寿经变和天请问经变。南壁壁西和北壁壁西分别描绘藏传风格的胎藏界坛城和金刚界坛城。[14]窟门所在的西壁南侧为普贤变，北侧为文殊变，窟门上方绘维摩变。窟室中央立有圆坛。

综观此窟藏传绘画的分布，连同窟顶坛城共有五座坛城，中央圆坛对应窟顶坛城共为中心坛，南北壁四铺坛城为四方坛，主尊为金刚座触地印释迦牟尼佛。虽然壁画有一半图像遵从西夏汉地风格描绘，但整个窟室是按照藏传密教坛城进行构图的。

榆林窟第4窟又是一座藏传密教窟，但此窟为元代所建。壁画风格与西夏藏传绘画已相去甚远。榆林窟第10窟原建于西夏，现存元代所绘藏传绘画，如甬道北壁东侧大日如来像。

安西东千佛洞与西千佛洞

东千佛洞西夏时期的藏传风格绘画主要分布在第2窟和第5窟。

安西东千佛洞第3窟窟室前部为覆斗形，后部中央绕柱有礼佛道。其中三壁绘水月观音、说法图；甬道南北壁下绘男女供养人六身，原来各有西夏文榜题，现只存南壁二处，似有“助缘僧”、“检校”等名。[15]藏密绘画出现在窟室前部，窟顶似绘金刚界坛城。窟门开于东壁，门上绘千佛；门南北侧分绘八臂观音。后壁（西壁）有像二铺，每铺内绘三排坐佛，每排二身。右壁（南壁）内为药师经变、外为八臂观音。左壁（北壁）内为净土变，外为八臂观音。

东千佛洞第5窟的形制与第2窟完全相同，前部为覆斗形后部有礼佛道。现存壁画中绘有观音、涅槃变和藏式坛城。窟门仍

[13]《中国石窟·安西榆林窟》认为是十一面观音。

[14]胎藏界是梵文Garbhadhātu的意译。密教认为宇宙万物皆大日如来的显现，表现其理性（本有的觉悟，即真如佛性）方面，称胎藏界。称它隐藏在烦恼之中不显，故喻为“胎藏”；或者说它具足一切功德，如母胎孕育子体，故称胎藏，皆就其为觉悟的本源而言。有理（佛性）、因（觉悟之基因）、本觉（本性清净、为成佛依据）三个主要意义。《大日经》把胎藏界用曼荼罗图表示，称为胎藏界曼荼罗。与金刚界并称“真言两部”或“金胎两部”。金刚界是梵文Vajradhātu的意译，表现大日如来“智德”的方面称“金刚界”。以“金刚”喻此智“无有法能破坏之者”（《大日经疏》十二），以能摧破一切烦恼，故名。

[15]陈炳应：《新发现的西夏文物述论》，载宁夏文物管理委员会办公室、宁夏文化厅文物处编《西夏文史论丛》第1辑，第122～149页。



在东壁，门南有坐式菩萨，下方有供养人，已残毁，存墨书西夏文题记一行，可译为“(助缘）宫主判刻造者智远师……”；[16]门北有六尊坐佛，五位观音、佛塔和三尊藏式护法神。后壁（西壁）为僧人说法图。右壁（南壁）内为如意轮观音、中为八臂观音、外为文殊变。左壁（北壁）内、中均为观音，外为普贤变。[17]

西千佛洞[18]带有藏传绘画风格的洞窟是元代所建的第20窟。此窟位于南湖店与西千佛洞主体洞窟之间，与二者都有相当的距离，同莫高窟第465窟远离礼佛窟的情形相仿。此窟的主壁和两侧壁，绘五身佛像。两侧壁的前部各画一坐一立的藏式菩萨，坐式菩萨身后背龛为波罗样式。

从藏传风格绘画在榆林窟、东西千佛洞的分布来看，与黑水城西夏藏传绘画可以进行比较的作品主要是榆林窟的第29窟、第3窟和东千佛洞的第2窟和第5窟。

二、黑水城唐卡与榆林窟等藏密壁画的风格比较

在进行黑水城西夏藏传绘画与榆林窟等西夏藏密壁画之间的比较研究时，我们首先应该考虑如下问题：

第一，确定两地作品大致的年代。榆林窟第29窟的断代是根据榆林窟19窟后甬道北壁题记，题记全文为“乾祐二十四年□□□日画师甘州住户高崇德小名那征到此画秘密堂记之”。题记所在的第19窟为五代所建窟，所绘内容不属密教，而第29窟藏于众禅窟最深处，有可能被称作秘密堂。宿白先生最早推断题记中的秘密堂就是指第29窟，绘制年代就是1193年。1996年刘玉权先生发表了有关第29窟窟主及其营建年代的论文，根据窟内的供养人题记和第25窟的西夏文发愿文，确认此窟就是建于1193年。[19]从风格判断，这些壁画绘于西夏晚期是没有疑问的。典型的断代细节出现在第29窟金刚手和不动明王下方僧人供养像背光后面的岩山图案，这种绘为立体基座的岩山在西藏绘画中出现在13世纪尼泊尔纽瓦尔艺术进入西藏以后，西夏时期出现此类母题使我们有必要对这种观点重新审视。

第二，任何一种艺术中域外风格的形成与发展，都经历了最初保留引进的原始风格、引进的外来风格与本土风格的并存，最

[16]陈炳应：《新发现的西夏文物述论》，载宁夏文物管理委员会办公室、宁夏文化厅文物处编《西夏文史论丛》第1辑，第122～149页。题记图版在第144页。

[17]遗憾的是，除了个别图版外，笔者目前还没有得到东千佛洞藏传风格绘画的图版资料，仅就看到的一两幅图版略作分析。

[18]关于西千佛洞及其壁画的介绍，敦煌研究院编《中国石窟·安西榆林窟》第177～187页载有张学荣、何静珍的专文《西千佛洞概说》。敦煌的西千佛洞和安西的东千佛洞、水峡口石窟，以及肃北的五个庙石窟都有藏密内容绘画出现，实际上都与西夏传藏密的宏扬有关。

[19]刘玉权：《榆林窟第29窟窟主及其营造年代考论》，载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第130～138页。然而，这种说法仍然有很多疑点。第29窟完全的藏式作品只是窟顶坛城和东西壁南侧的两尊明王像，其余完全是汉式作品，反而没有第3窟的藏密色彩浓郁，所以秘密堂也有可能指第3窟。

后形成一种新的本土风格流派的过程。假如我们观察榆林窟等地的西夏石窟壁画，观者几乎毫无例外地得到这么一种印象：这些壁画虽然描绘了某些藏传佛教的内容，甚至描写了与藏传绘画相同的题材或者相同的形象，给我们的感觉它们仍然是地道的西夏作品而没有藏传作品的意蕴。这种对藏传作品的改变体现在绘画的构图安排、人物形象的塑造、色彩的应用、背景的处理、线条的笔触等各个方面。这与黑水城藏传绘画迥然不同，黑水城的藏传唐卡虽然可以确认它的西夏特质，但仍然保留着早期卫藏唐卡的重要特征，观者更容易将其确认为西藏早期唐卡而不是西夏绘画。所以本书将这些绘画仍然称为唐卡而不是西夏卷轴画。榆林窟藏密洞窟壁画的存在说明，到12世纪末，西夏人已经完全将藏传绘画与本土风格有机地融和在一起并创造了一种新的样式，笔者称之为“西夏藏传风格”。榆林窟西夏藏传风格绘画的存在同样表明黑水城唐卡的某些作品属于西夏藏传绘画发展的早期阶段，因为它们保留了原型艺术的特征，这些特征不单纯是指造像格式，而是包括作品给观者的总体感受。

第三，黑水城位于额济纳旗，从直线距离来看，它距安西的路途要比距西夏都城兴庆近一些，然而，我们在第二章的有关作品的分析中确认，黑水城的唐卡与银川附近西夏佛塔出土的绢画等作品基本上是同一时期的作品。换句话说，黑水城作品遵奉的是西夏京都的风格。由于西夏在瓜州设置西境监军司——平西军司，使得瓜州的地位高于莫高窟所在的沙州。[20]瓜州榆林窟本身亦有自己秉承莫高窟绘塑的强有力的绘画传承，外来的风格因素不致于打破这种平衡，从而形成榆林窟藏密绘画不同于黑水城唐卡的独特风格。

下面我们从作品的构图，佛、菩萨、国师、供养人等人物形象的特征，绘画色彩的应用，笔墨勾勒技法，宫殿样式，花鸟走兽背景景物的描绘等各个方面比较黑水城绘画与榆林窟等地壁画之间的异同，特别关注一些护法明王图像的演变。

从构图样式分析，我们本章第二节已经指出，黑水城唐卡遵循了11至12世纪卫藏唐卡的构图方式——长方形方格式构图，主尊较大，二维空间描绘。这种构图除了在榆林窟第3窟的坛城图

[20]榆林窟第29窟窟门南侧东壁男供养人赵祖玉榜题“大瓜州监军司”。（史金波、白滨：《莫高窟、榆林窟西夏文题记研究》，载《考古学报》1982年第3期）



像安排中看到些微影响外，在榆林窟、东千佛洞的其他西夏洞窟壁画中都毫无踪影。笔者以为，疑被称为“秘密堂”的第29窟，虽然出现了藏式护法神，但实际上不像是一个按照坛城构图的藏传密教窟，窟顶出现的坛城和窟中圆坛都是元时补建，[21]因为窟内的壁画风格与窟顶坛城风格迥异。最明显的证据是该窟主壁绘释迦牟尼说法图，这在密教坛城中是极为罕见的。藏式护法神安置在靠近窟门一侧，作为单幅的神灵出现而不是作为坛城来表现，所以第29窟不能称为严格意义上的密教窟。榆林窟第3窟的情形有所不同，该窟壁画的构图完全以藏密坛城进行安排，窟顶的大日如来坛城对应窟内圆坛，南北壁四角安置藏式坛城共同构成五方坛城。主壁为西夏佛教艺术中最为流行的金刚座降魔印释迦牟尼佛与佛塔，画面构图与黑水城唐卡中的同类作品有明显的继承关系。除了窟门所在的南壁之外，整个第3窟壁画汉藏风格是交替应用的。四铺藏式坛城的中间绘制了中原风格的天请问经变和观无量寿经变；藏式风格的降魔变构图中安排了汉地风格的人物；两侧汉地风格的佛顶尊胜佛母和观音图像下方出现了藏式风格的明王。将第29窟出现的五幅藏式坛城的造像样式与黑水城出现的坛城样式，如上乐金刚坛城和佛顶尊胜佛母坛城加以比较，发现两地坛城的类型并不相同。榆林窟坛城在外圈对应中央方坛四角的位置皆有金刚杵的端头，整个坛城被观想为巨大的交杵金刚，坛城四门的两侧各有象征八大中洲的岛屿，这些画法在同时期的藏传绘画中都没有看到。可以作为12世纪西夏绘画中坛城的原型作品是11至12世纪的坛城画，然而这一时期的西藏坛城卫藏作品只有一幅唐卡，其余都见于藏区西部的壁画，如阿里东嘎石窟的坛城壁画和拉达克地区藏传寺院的坛城画，但是这些作品的风格与黑水城或者是榆林窟的西夏坛城风格迥然不同，这些壁画坛城具有更为强烈的东印度影响，在构图上常以众多小坛城套于大坛城之内构成坛城，坛城中央神灵的安排如同九宫格，没有出现黑水城具有双身像的上乐金刚坛城；除了西夏绘画中的坛城之外，藏传绘画中12至13世纪初的圆坛式构图坛城极为罕见，圆坛式坛城在卫藏绘画中大量出现是在14世纪初年的萨迦派绘画。所以，榆林窟的坛城样式究竟遵奉何种流派，在没有新的作

[21]《中国石窟·安西榆林窟》第241页："（榆林窟）创建于西夏、元代曾在窟内加砌五层圆形中心佛坛、并补画窟顶。"

品问世以前，我们还不能确定。其次，除了藏式风格的作品之外，榆林窟中原风格的作品与黑水城汉地风格作品的风格有继承关系，典型作品如榆林窟第29窟西壁北侧的《阿弥陀经变》与黑水城两幅阿弥陀佛净土唐卡，其中莲池童子的描绘手法可见其中的承继关系。[22]第29窟东壁北侧《药师经变》中药师佛的火焰状背光样式，同样见于夏鲁寺护法神殿早期壁画。[23]

从人物形象的塑造来看，黑水城造像中具有突出特点的黑水城佛陀样式在榆林窟等西夏壁画中也有所表现，但不甚明显。例如榆林窟第3窟坛城中出现的五方如来和窟顶描绘的千佛像，风格十分类似于贺兰县宏佛塔绢质千佛图中造型，与黑水城的佛像比较，身体比例已有所变化：颈项仍然较短，但五官已经展开，双臂、腰肢变长。[24]最能说明黑水城唐卡与榆林窟等地作品之间紧密联系的图像是菩萨像。从这些藏传菩萨像的样式，我们可以大致印证作品创作的年代。例如榆林窟第3窟胎藏界坛城中的四方菩萨普贤、文殊、观音和弥勒像，佛顶尊胜佛母坛城中的佛顶尊胜像和下方供养菩萨都是典型的东印度波罗风格的样式。其中佛顶尊胜像像是西夏藏传绘画着意表现的题材，而供养菩萨的单层三菱花藏传波罗头冠属于早期样式（图版120）。事实上，瓜沙一代的西夏壁画中的有些作品也完全继承了西夏都城流行的卫藏风格，我们在东千佛洞第2窟看到这样一幅持莲胁侍菩萨（图版121）和菩提树观音菩萨（图版122）。前一铺壁画与黑水城所见的数幅作品的胁侍菩萨图像完全相同：戴单层镶嵌珠宝的五菱花头冠，后置黑色高发髻，身体呈三道弯式扭曲，双足并向主尊一侧。手臂较长，手掌宽大，身体满饰璎珞，与黑水城金刚座释迦牟尼佛右侧的胁侍菩萨[25]比较如出一辙。后一铺壁画虽然是波罗样式的人物造型，但作品的构图却完全是中原意趣。从这两件作品来看，东千佛洞的西夏藏传壁画要比榆林窟的作品更加贴近卫藏绘画，事实也确实如此。我们在榆林窟第29窟和第3窟的莲座及边饰中没有见到卫藏绘画中典型的五色对卷莲叶，但在东千佛洞第2窟画面的分割框出现了黑水城唐卡唐卡画面边框使用的五色莲瓣框线。笔者希望取得更多的东千佛洞壁画的图版资料后，对此窟进行深入的研究。

[22]参看《中国石窟·安西榆林窟》图版128和本书第二章第一节图版。

[23]Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990, pl.51 and 64.

[24]比较《中国石窟·安西榆林窟》图版153、154榆林窟第3窟坛城如来像和第173窟顶千佛局部与《西夏佛塔》图版184和本书第一章第一节所列黑水城佛像图版。

[25]李永良主编:《河陇文化》，图版275。





图版 120　榆林窟第 3 窟供养菩萨



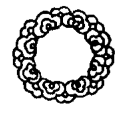
图版121　东千佛洞第2窟持莲胁侍菩萨



图版122　东千佛洞第2窟菩提树观音菩萨



榆林窟壁画，尤其是榆林窟29窟的壁画重要的史料价值之一是画面中出现了带有西夏文题记确认的国师造像。国师图像的出现使我们有可能对黑水城唐卡画面下方的上师像的身份进行确认，国师头冠的样式也有助于我们了解西夏佛教遵从的藏传佛教的流派。关于西夏国师制度的问题，笔者在本书第一章第五节作了叙述，但现在发现的西夏汉夏文文献都没有看到有关国师舆服制度的记载，国师究竟是如何的装束，人们并不十分清楚。榆林窟第29窟的国师造像为了解国师服饰提供具有明确年代的实例。



我们在讨论西夏藏传绘画中出现的僧人图像时强调了此类图像的写实特征，这种写实风格正是在西夏前期国师制度形成之际，作为宗教艺术的西夏绘画为了表现宗教领袖人物应运而生的，此类肖像艺术于西夏后期得以成熟。西夏最初的国师都是来自印度、克什米尔，主要是来自吐蕃的僧人。这些僧人把他们的服饰，尤其是冠帽的样式带到西夏，以致于后世西夏自己的国师，仍然沿用这种冠帽样式。现在，研究西夏佛教的学者虽然承认西夏人在党项羌时期就与吐蕃有密切的联系，但还是把藏传佛教与西夏发生联系的时间定在噶玛噶举派僧人使藏之后的1189年，似乎噶玛噶举派主宰了整个西夏的佛教，然而事实并非如此。虽然黑水城的《药师佛唐卡》出现了戴黑帽的噶玛噶举僧人，但西夏国师的僧帽却不是噶玛噶举派的样式，这种帽子是早期宁玛派僧人的“通人冠”，其样式见于敦煌莫高窟第465窟东壁门上供养僧人像，详情我们将在下一章进行分析。

榆林窟这位西壁照海国师所著山形冠帽（图版123），多次出现在黑水城唐卡中。例如《作明佛母》唐卡（图版33）、《上乐金刚（残片）》和《大黑天神》唐卡（图版52），尤以后一幅作品最为相似，甚至两位国师的服饰和场景也基本相同，这些僧人无疑都是西夏人担任的国师。黑水城唐卡的国师坐在方垫之上，榆林窟上师的方垫绘成方桌须弥座；两位国师的前方都立有供品桌，并著短袖右衽坎肩。榆林窟西夏国师像的装束在黑水城唐卡中的《上师像》（图版71）中可以找到完全对应：榆林窟西壁国师穿黄色短袖右衽坎肩，黑水城上师所露内衣亦为右衽，因其右臂位于红色披肩之内，我们不能确认是否短袖，但有以上两幅作品为

图版123　榆林窟第29窟西壁照海国师



证，它与榆林窟样式是相同的；榆林窟国师黄色坎肩之外著红棕色袈裟，黑水城上师黄色坎肩之外亦著红棕色袈裟，但这位上师的红色肩披，在榆林窟国师服饰中没有出现。至此可以确认，黑水城那幅不能辨明身份的上师是西夏国师无疑，而不是西藏僧人！假如他带有头冠必定是西壁国师所戴的头冠样式。

与黑水城上师像细密的写实风格类似，榆林窟国师像的肖像写实风格得到了进一步的发展，这与榆林窟第29窟供养人的高超的写实技巧是统一的。[26]例如，人物的五官处理与卫藏绘画格式化的僧人上师像截然不同，没有狭而细长、眼睑中央凹下的佛相，耳朵的夸张也有限度，人物的眉眼似皆从写生而来，人物丰肥突起的腮部是第29窟包括供养人在内的壁画造型特征之一，这种特征在黑水城出土的汉地卷轴画中表现得亦非常明显。[27]

榆林窟的女供养人造像与黑水城汉地卷轴画《观音菩萨像》下方出现的女供养人像造像风格完全一致。我们已经在本书第一章第五节对两者进行了对比。但是，榆林窟女供养人的下颌和腮部较为突出。

除了年代不确定的窟顶之外，榆林窟第29窟被称为藏密窟的主要依据是东西两壁靠近窟门一侧的明王和护法神像。东壁南侧护法（图版124）黄发直竖，以莲花冠饰约束；生有三目，口中衔蛇头，左手执蛇尾，右手持金刚杵，右腿弓起踩踏一三首蛇身上；各种项饰、环钏、璎珞、花蔓严身，裸体，腰间系虎皮裙。从其持物判断，应为金刚手。西夏人称这种金刚手为“青衣金刚手”或“吉祥金刚手”，黑水城出土的西夏汉文文献中有专门修习这位神灵的仪轨文。[28]然而，这种金刚手像与12世纪前后的金

图版124　金刚手（榆林窟第29窟）

[26]据刘玉权先生分析，在榆林窟第29窟营造完工之际，“窟主们亲临现场，一则来督察验收这座家窟的完成情况，准备参加其开光庆典；二则既来到现场也就为画师们绘制其供养画像提供写生模特儿；三则顺便对整个榆林窟做一此巡礼”。（刘玉权：《榆林窟第29窟窟主及其营造年代考论》，载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第137页）

[27]参看《丝路上消失的王国》图版43、49、50～51。

[28]参看《俄藏黑水城文献》第5卷第296～297页：“修青衣金刚手法事”；另有第293～296页“吉祥金刚手烧坛仪”。参看本书附录。

刚手造像有较大的差距：藏传绘画金刚手右手持金刚，左手屈于胸前作期克手印；榆林窟这位金刚手以口手执蛇，左手向外伸出。笔者没有在藏传绘画中找到完全相同的造像样式，或许这种图像与整个第29窟西夏化的藏式传统有关。因为汉地佛教称金刚手菩萨为“金刚”，是金刚持的忿怒相身形或不空成就佛的化身，属于四大明王之一。格伦沃德（Grünwedel）将金刚手等同为印度的雨神天帝释或因陀罗（Śakra 或 Indra），就像在犍陀罗雕塑中表现的那样。玄奘提到与释迦牟尼在一起的金刚手，说他在优填王处降伏了大蛇。另有一种说法认为，诸龙前往释迦牟尼座前听法之时，金刚手负责看管诸龙，以免他们受到其天敌迦楼罗的攻击。由于诸龙被认为是云雨雷电之主，因而保护诸龙的金刚手被认为是雨神，在北传佛教中往往在祈雨时供奉金刚手。[29]榆林窟的金刚手脚踩三头大蛇，口啖蛇，手执蛇；其头冠的饰钗不是波罗风格，也不是藏传不动明王的交颈蛇头，而是见于敦煌唐五代以来的菩萨明王头饰。笔者确认绘为藏传风格的金刚手，其图像渊源实际上并非得自11至12世纪卫藏地区的藏传图像，而是出自敦煌唐吐蕃以来的明王图像，例如吐蕃统治时期的大英博物馆藏敦煌绢画《千手千眼观音坛城》下方明王像。[30]同样，我们在榆林窟第3窟《五十一面观音变》下方看到有与此风格近似的观音部众、密迹金刚和火头金刚，[31]这种火头金刚就出现在大英博物馆绢画和四川大足宝顶山摩崖造像《刘本尊行化图》。[32]所以，榆林窟金刚手为吐蕃时期带有中原风格的金刚手样式不难理解。实际上，衔龙金刚手的样式也在元代传入西藏，例如德国私人收藏的一幅大轮金刚手（Mahachakra Vajrapani），这是金刚手的一种特殊身相，蓝色身形，三面六臂，中间两手执蛇，并以口啖蛇（图版125），说明这幅图像与榆林窟第29窟金刚手有共同的图像渊源，以致于介绍这幅唐卡的亨斯博士强调“这幅作品的造像主题、构图和风格非常之罕见，在整个13世纪和14世纪没有任何可以与之比较的作品”。[33]这幅唐卡是元代（14世纪初）在内地刺绣的作品，亨斯认为其原件出自西藏萨迦派寺院，与阿尼哥之纽瓦尔流派传入有关。[34]笔者以为这幅唐卡的内容和形式都与汉地艺术有密切的关系，在藏传佛教的造像学中又没有发现类似的图像，所

[29]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism — Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.50–53. Grunwedal, Buddhistische Kunst (English translation) p.90.

[30]图版见于Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London, 1990, 图版 4。

[31]《中国石窟·安西榆林窟》图版 145。

[32]参看刘长久等编《大足石刻研究》附图5，四川社会科学院出版社，1985年。事实上，大足宝顶山所见密教遗迹与榆林窟密教遗迹之间的关系同样反映了中原地区早期杂密演变为唐密并与藏密交叉的情形。

[33]Henss, Michael, The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties, Orientations, 12, 1997, p.28, fig.4. 此幅唐卡上方图像从左至右分别为阎摩敌和阎摩；主尊脚下所踩为印度神灵梵天和帝释。唐卡上方绣有七个藏文字母 vjm–Vaj–ra–pa–ni–hum。作品是1967年购于印度。

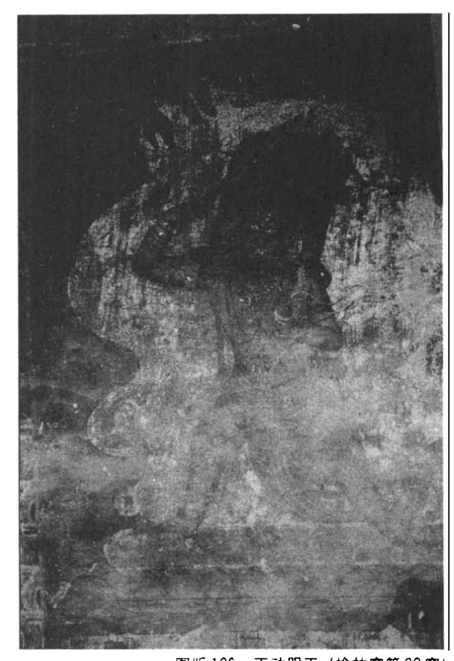
[34]同上注。





图版 125　密教造像图集中的大轮金剛手

以这幅大轮金刚手有可能是依据汉地粉本加以改造而绘制的，或许它与阿尼哥携入的尼泊尔地方遗留的印度早期样式有关。由此例证我们发现，榆林窟出现的密教遗迹是探索藏密与敦煌石窟所存唐密衔接的极为难得的形象资料。[35]



图版126 不动明王（榆林窟第29窟）

与金刚手相对应的西壁南侧的一铺护法（图版126），[36]头发向上竖起，饰钗与金刚手完全相同；右手持剑，左手持绳索。笔者依此持物可以确认其为不动明王。[37]除了虎皮围腰之外，榆林窟的不动明王与藏传绘画的不动明王略有差异，但仍然可以确认为藏传绘画的样式。

榆林窟两铺明王像的下方各绘有两位供养僧人像。背龛后面的岩壁恰好就是明王莲座的基座，榆林窟出现这种立体岩山图案表明窟内明王造像的藏传性质。奇怪的是，第29窟的岩山样式在第3窟没有看到，但在元代创建的第4窟随处可见。

从绘画技法及色彩风格来看，榆林窟的藏传绘画与其他汉地风格的西夏绘画一样，仍然采用了西夏传统的技法和用色习惯，而没有顾及卫藏绘画传统的用笔方法与色彩喜好。描绘人物时，更加侧重用线造型，以线勾勒形体而不是卫藏绘画用线界定形体轮廓然后平涂色彩并以色彩销蚀线条感。例如第29窟金刚手的面部特性描绘，忿怒的双目，皱起的鼻头，怒张的鼻孔都是用线条勾勒的。第3窟的火头金刚，为了强调人物的力度，作品仍然沿用了源自敦煌绘画的处理手法——晕染法来表现金刚的肌肉。整个榆林窟藏密洞窟的壁画没有黑水城唐卡体现的卫藏绘画的色彩暖色主调，浓重的石绿色弥漫于壁画画面，其粉质颜料的特征使之

[35]宿白先生指出："15世纪以前的藏传密迹，西藏地区保存甚少，现知保存较多且具系统的地点是莫高、榆林两窟。两窟藏传密迹又直接与所存唐密遗迹相衔接，因而又是探索唐密、藏密关系的极为难得的形象资料。"参看《中国石窟寺研究》前言。

[36]此幅图版由笔者1997年考察第29窟时拍摄。

[37]有关不动明王的造像特点，笔者已经在本书第二章第四节进行了分析，在此不赘。



浮现于画面视觉前方而使整个绘画趋于冷调，从而失掉了卫藏绘画内在的活力和生机，所以榆林窟等地的藏传绘画，即使完全模仿了卫藏作品的造像样式，如东千佛洞第2窟的胁侍菩萨，但仍然缺乏生命力。或许这也是整个西夏绘画致命的弱点所在，虽然继承了唐五代绘画的风格，但丧失了其中的意蕴，正如谢稚柳先生所说“自来论绘事，未有及西夏者。……其画派远宗唐法，不入宋初人一笔，妙能自创，俨然成一家。画颇整饬，但气宇偏小，少情味耳”。[38]黑水城唐卡与榆林窟壁画在这一方面截然不同，虽然它们也完全是西夏藏传绘画，同样也使用西夏绘画中喜用的石绿色，但其主要作品却保留了卫藏此期绘画厚重而不失明丽的色彩基调，这些地域色彩反而增加了作品的生气。最典型的例证就是黑水城那幅著名的《上乐金刚如意轮坛城》（图版43），主尊头光出人意料地使用了石绿色，明锐的色彩对比而使得主尊双身像头部成为视觉中心而异常醒目。第29窟明王像等也用石绿色头光，但被窟内文殊变、药师经变等大面积的石绿冷色调淹没了。

榆林窟的藏密艺术风格在当地得到的继承，榆林窟第4窟在很多细节上与榆林窟第3窟相似，如第3窟南壁东侧观音坛城主尊波罗样式背龛与第4窟南壁东侧白度母背龛之细节，两窟出现的坛城样式颇多相似之处。第4窟有些护法图像还直接采自第29窟的明王图像，如第4窟南壁中间的观音坛城，主尊观音右侧胁侍菩萨之金刚手，就完全是29窟东壁南侧的金刚手而不是藏传金刚手菩萨。[39]这些细节的相似说明，至少从第29窟建立的1193年到入元以后，榆林窟的元代藏密作品遵奉的是西夏藏传绘画流派，而不是在元代重新开始的所谓莫高窟第465窟的噶玛噶举派。顺便说一句，杨雄先生认为榆林窟第4窟壁画“在艺术上表现出的则为汉地画风，很可能是藏密僧人指导汉地画家完成的”。[40]实际情况却并非如此，榆林窟第4窟是有画家题记的窟室，恰恰就是在第465窟图集刊布的图版中，藏文题记明明白白地写着画家的名字“丹岱巴”，藏文作den-teg-pa-bris，bris者，绘画也。[41]从名字看，这位画家不是汉人，可能是蒙古人？

榆林窟值得讨论的另一个问题是第3窟东壁南侧《五十一面观音图》所谓的劳动场面，因为这些图像是相关的仪轨文献没有

[38]谢稚柳：《敦煌艺术叙录》，古典文学出版社，1957年

[39]全图见《中国石窟·安西榆林窟》图版189。

[40]参看《敦煌石窟艺术·莫高窟第465窟》第28页。

[41]图版为《莫高窟第465窟》图版303“榆林窟第4窟西壁门北男供养人像”。此条题记笔者在1996年访问榆林窟时就抄录了下来，并告诉了榆林窟的工作人员，然而他们可能没有在意，所以仍然在探讨此窟的画家。笔者这里将题记全文转写如下：[o-ma-]ni-padma-hovu/hovu/ovo-ovo-bdz[?]-bam-hovu//den-teg-pas bris//。题记前面是六字箴言，后面是画家题记。

记载的，或许是画工艺术家自己的创造。[42]然而，笔者考虑这些图像或许是印度大成就者的一种变体风格，因为其中描绘的人物事迹，与藏传绘画流行的大成就者造像都有关系。例如，种田者似为米提那巴 mi-dhi-na-pa; [43]“酿酒者”为蒂拉巴 ti-la-pa; 踏碓者为“踏碓师”，亦称“舂米师”，藏文作 nidha-pa，尼达巴或译“囊迦巴”; 锻铁者似指甘婆梨波（ka-ba-ri-pa）; “商旅者”为左吉巴 dzo-ki-pa; “舟坊”意指阿囊高里 a-nango-li。[44]我们将一份藏文刻本中的上述图像与这些劳动场面加以对比（图版 127a、b）: [45]

牛耕手

冶铁手

酿酒手

商旅手

踏碓手

图版 127a　劳动场面与大成就者图像比较（榆林窟第 3 窟）

[42] 参看段文杰：《榆林窟的壁画艺术》，载《中国石窟·安西榆林窟》，第161－176页。又见张伯元：《安西榆林窟》，第54－55页“围绕大悲变相的左右画出了俗佛人物、动物、交通、生产工具、耕作……这些与宗教毫无关系的物件进入庄严的佛堂，是出自宗教仪式上的供养，或是出于人们的社会生活和潜意识心理需要？这是一个值得深入探讨的问题。它决非匠师们的随意之作。”

[43]grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p.98-99.

[44]其传记见于 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p. 143-144.

[45] 第3窟劳动场面线描图转引自段文杰先生论文插图，藏文刻本插图取自 Egyed, Alice, The Eighty-four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984。





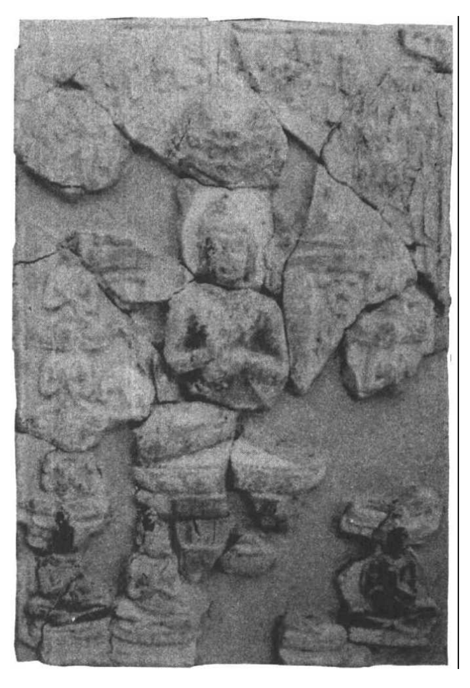




图版 127b　劳动场面与大成就者图像比较（榆林窟第 3 窟）

通过这些图版的比较，我们可以确认榆林窟第3窟《五十一面观音图》中显得颇为突兀的这些劳动场面的出现与藏传绘画中大成就者造像的流行有直接关系，但将若干大成就者像置于观音图像之内，在西藏绘画中极为罕见，这种安排所体现的意蕴实际上是将西夏汉藏两种不同的密教传统糅合在一起，这才是西夏人真正的创造！这些图像我们在敦煌第465窟中可以找到相似的场面。第3窟大成就者造像的完全中原化与整个榆林窟处理藏式题材的做法相互吻合。

本节末尾笔者就敦煌莫高窟第462窟积沙及废墟中发现的《泥质模制经变》略作分析，实际上这幅经变是一铺释迦牟尼说法图影塑（图版128），佛陀造像风格亦具有典型的西夏风格的黑水城佛陀特征。[46]其背龛样式在早期卫藏绘画中并不常见，是一种融和了克什米尔风格的藏式西夏风格，尤其是释迦牟尼佛法座龛顶的迦楼罗兽头、宫殿样式及其两侧的狮羊。宫殿顶上的迦楼罗与狮羊同时出现的处理手法，是克什米尔风格与波罗风格的结合，其例证在西藏绘画中极为罕见，我们只能在10至11世纪的作品中找到与此对应的作品。例如现藏于艾尔米塔什博物馆的弥勒佛的青铜坐像，这件金铜佛的断代是10或11世纪。[47]作品所带的藏区西部的风格甚至说明这铺影塑的创作可以早至11世纪。此外，敦煌北区第77窟残存的佛龛也是如此样式（图版129），[48]佛龛上端为迦楼罗，两侧狮羊为回头狮



图版128　释迦牟尼说法图影塑（莫高窟第462窟）

[46]彭金章、沙武田：《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，载《文物》1998年第10期，第4－21页。

[47]弥勒佛青铜像图版见莱因河瑟曼《智慧与慈悲》图版10。模制经变说法图载《文物》1998年第3期封二。

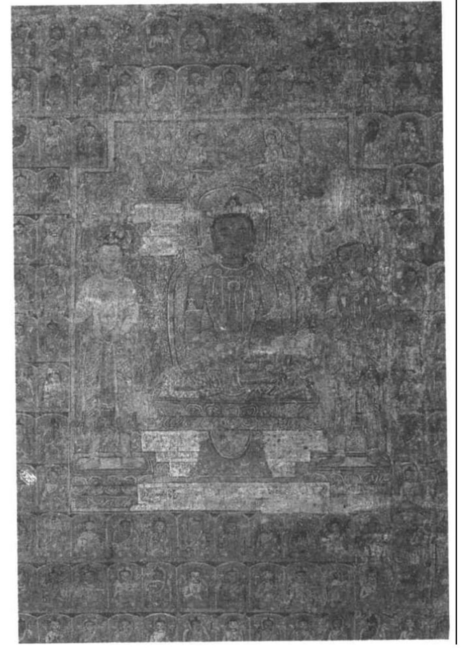
[48]图版参看《俄藏敦煌艺术品》图版及《敦煌北区石窟发掘报告》彩图，为奥登堡盗剥。





图版129　敦煌北区第77窟背龛

羊；国家图书馆馆藏《唐纸本彩绘千佛像》其佛龛样式与第77窟基本相同，与它相同构图的是青铜峡河滩佛塔出土的《绢质彩绘千佛像》（图版130，图版131）相同，说明所谓唐代纸画实为敦煌出土的西夏绘画！[49]我们在黑水城出土的雕版印画中也可以找到与此释迦说法经变基本相似的作品，如雕版西夏刊说法图[50]（图版132），上有汉文榜题"如来鹫峰山……演说般若"。我们对这些作品加以比较，可以发现第462窟的背龛与雕版绘画的背龛完全是同一种样式，画面下方菩萨的安置与雕版画构图方式相同，只是适应雕塑的要求坐了简化处理。两件作品背光后面都出现具有藏传绘画标记性特征的岩山图案；雕版说法图下方的岩山样式我们在上面论述的榆林窟第29窟，乃至入元以后的第4窟都可以看到。从影塑风格判定，莫高窟第462窟的说法经变为西夏作品[51]。



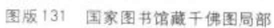
图版130　宁夏青铜峡一百零八塔所出千佛绢画

[49]这件纸画为西夏绘画无疑，因为它与青铜峡千佛绢画的构图、造像风格乃至细节都完全一致，如佛陀、胁侍菩萨、狮羊等等，只是后者的边缘残缺，上方的五方佛和下方的五伎乐、四大天王残去。国图纸画下方的伎乐，我们在本节东千佛洞的壁画可以找到相似的例证（图版117）。假如此画确实来自敦煌，可以判定在整个西夏境内这种独特构图的绘画十分流行。

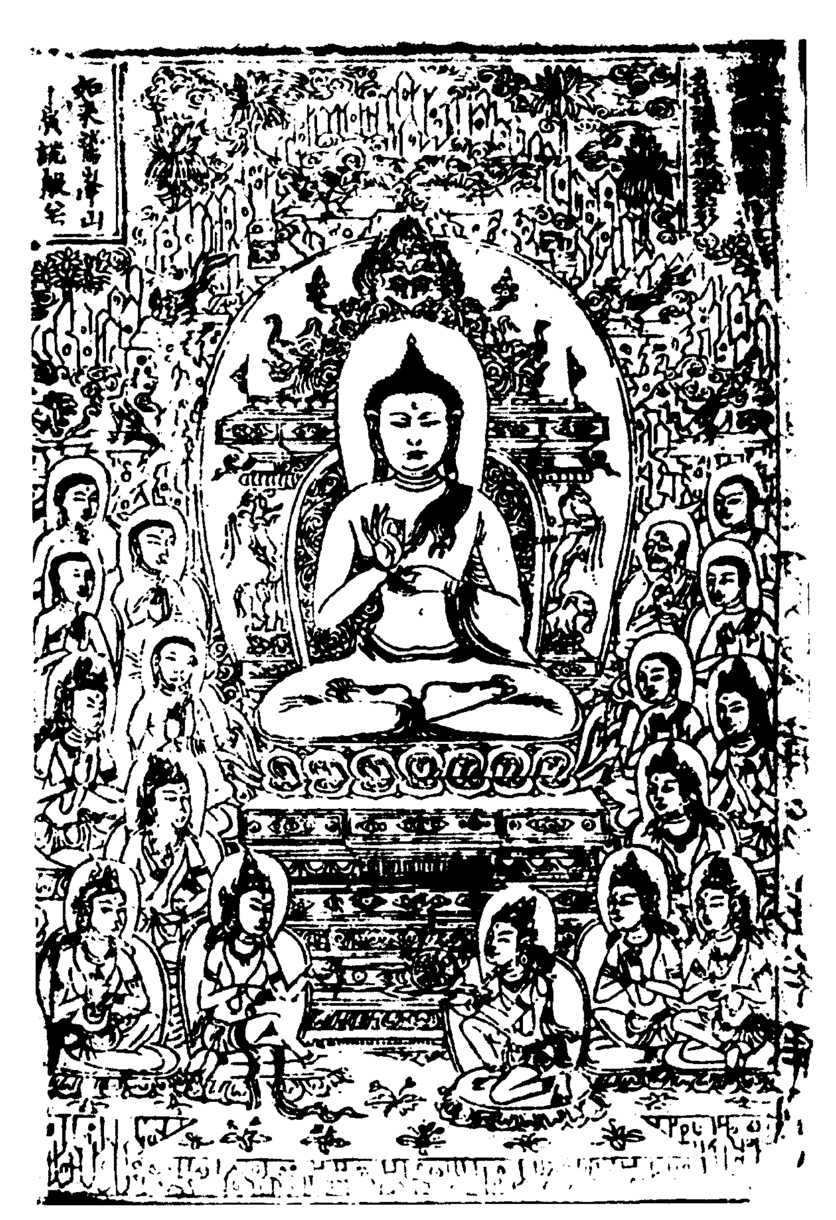
[50]图版采自Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975, p.39, pl.22。

[51]报告描述"出土的模制经变如第462：4，用红胶泥加麻制成，呈长方形，高二十二厘米，宽十五厘米，有边框。其形象为中间一佛说法，佛左右及佛座下有六身双手合十的菩萨和四身弟子听法。经变全部敷彩，其中佛身施金色，因该模制经变高度与第462窟后室西壁所留贴痕高度相等，故推测该经变原应粘贴于后室西壁，其时代为元代"。将这块影塑定为元代作品，是因为第462窟被定为元窟。宿白先生描述第462窟时写道："第462窟是塔庙

窟，具有后室，并附有前廊。后室方形平顶，后（西）壁上方原贴影塑千佛，壁前设佛座，像座已残。前壁南侧有'至治三年(1323年)五月初三日记耳'题记。前室方形，南北坡顶，室正中原建噶当觉顿式塔一座，已损毁，仅存残段，其中覆钵残块外敷金彩尚艳。南壁内侧有'七月十八日作塔工毕记耳'题记，题记之东和前廊东侧各凿一禅室。北壁画供养人四身，中间戴姑姑冠蒙古装的女像是主像。"假如第462窟所见模制经变确为后壁影塑，结合题记和蒙古装供养人像，似乎可以断定此藏式风格影塑是元代作品。


图版131　国家图书馆藏千佛图局部





图版 132　西夏雕版说法图（《早期汉藏艺术》插图）

མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།



第四章 黑水城唐卡的形制与唐卡的起源



第一节　唐卡的语源与唐卡的起源

唐卡，[1]藏文标准正字作thang ga，也写作thang ka、thang kha;《藏汉大辞典》将唐卡解释为“卷轴画，画有图像的布或纸，可用轴卷成一束者”。(ri mo bris yod pavi ras sam shog bu bsgril nas dril chog pa rigs)[2]《西藏唐卡》一书解释为“彩锻装裱而成的卷轴画”。[3]图齐解释唐卡是“能卷起者”。[4]巴勒的观点颇能代表西方艺术史家对唐卡起源的认识，他在《西藏绘画》中解释唐卡说：“西藏的宗教绘画共有三种，画在寺院庙宇墙上的壁画，书籍经卷的插图和唐卡。唐卡（thañ ka，thañ sku 或

---

[1]有关唐卡及唐卡的研究，可以参看如下几个方面的文献：一是出自《甘珠尔》和《丹珠儿》的有关仪轨文献。当然这些仪轨对任何藏传佛教艺术种类都是适用的，如《图像藏》(梵文Citralaksana，藏文为ri mo mtshan nyid，收入北京版《丹珠儿》No. 5806，此经有1976年新德里出版的英文译本，名为《印度艺术的早期文献》。其次，一些著名的高僧大德也撰有相关的造像仪轨文，特别应该提到的是珀东班钦·乔勒南杰（bo dong pan chen phyogs las rnam rgyal，1375～1451年）和珠钦·白玛嘎保（vbrug chen padma dkar po，1526～1592年）。前者所著如收入其全集的《智者工巧·佛像、佛经、佛塔注疏略说》(mkhas pavi vjug pavi bzo rig sku gsung thugs kyi rten bshangs tshul bshed pa)；后者所著如《画像解说·见之获益》(bris skuvi rnam bshad mthong ba don ldan)。久米旁（vju mi pham）、松巴堪布（sum pa mkhan po）、察哈尔格西·洛桑楚臣（cha har dge bshes blo bzang tshul khrims）也都撰有画像仪轨文。值得注意的是，德格木刻版的《本生如意藤·唐卡画传》(skyes rab dpal bsam vkhri shing zhal thang gi rtogs brjod)为司徒祖拉却吉朗瓦撰(si tu gtsug lag chos kyi snang ba，1700～1774年)。第三，是著名唐卡画师所撰唐卡绘画仪轨、技法文献，如勉唐巴·顿珠嘉措撰(sman thang pa don grub rgya mtsho)《造像尺度如意宝》(sku gzugs kyi tshad kyi rab tu byed pa yid bzhin nor bu)，该书的第四部分内容讲到唐卡的绘画方法。这类材料散见各处，颇难搜寻。扎雅仁波且（L.S. Dagyab）《西藏宗教艺术》书后附有三百二十五种研究西藏艺术的藏文文献出处可供查阅。西方第一位研究藏传佛教造像的人是我们在本书导言中提到的奥登堡，他首先研究的就是科兹洛夫1907年在黑水城所获的唐卡，详情参看本书导言部分。其次有俄国人罗列赫（Roerich，George N.）1925年发表的《西藏绘画》（Tibetan Painting Paris: Paul Genthner，1925）。研究唐卡最为著名的还是意大利藏学家和艺术史学家图齐，他的一些观点至今仍被西方西藏艺术史研究者所遵循，其有关西藏艺术史的著作有1932至1941年间陆续出版的《印度—西藏》(Indo-Tibetica，4 vols，Rome:Reale Academia d'Italia）和1949年出版的《西藏画卷》（Tibetan Painted Scrolls，3 vols，Rome：La Libreria dello stato）对唐卡有专门的论述，尤其是该书第一卷第二部分《西藏唐卡的演变与



图版 133　按照早期式样织造的缂丝唐卡《不动明王》（布达拉宫藏，相关文字参看本书第 102 页）

特征》分为十五小节对唐卡进行分析：（1）唐卡的形式和特征；（2）绘制唐卡的准备；（3）唐卡的起源；（4）西藏绘画的起源；（5）克什米尔的影响；（6）汉地和中亚的影响；（7）尼泊尔影响的持续，由政治因素而来的汉地影响；（8）西藏绘画的演变，尤其是后藏地区；（9）18 世纪新的汉地影响；（10）色彩和线条的象征意义；（11）绘画就是祈神；（12）造像尺度；（13）构图；（14）唐卡的宗教仪式；（15）唐卡的分类。除此之外，美国俄亥俄大学教授亨廷顿 1968 年的博士论文《西藏绘画的风格与风格渊源》（The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Paintings, University of California, Los Angles，此书一直没有公开出版）以及亨廷顿与苏珊·亨廷顿合著的《菩提树叶》（Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990）等等也分析了一些重要的唐卡作品。近年转向唐卡研究的大卫·杰克逊（Jackson, David P，现任德国汉堡大学艺术史系教授），1984 年与简尼斯（Janice A Jackson）合作出版了《西藏唐卡绘画的技法与材料》（Tibetan Thangkha Painting: Method and Materials, London, Serindia Publications, 1984），此书详尽地记录了唐卡绘画使用的画布、颜料、支架、画笔等绘画材料与整个绘画过程；杰克逊在 1976 年还出版了完全基于藏文文献分析的《西藏绘画史》（A History of Tibetan Painting，此书已由笔者和向红笳老师和熊文彬先生译为中文，由西藏人民出版社和山东明天出版社联合出版）。西方馆藏唐卡的图录，比较重要的有巴勒《洛杉矶郡立博物馆藏品目录》（Pal, Pratapaditya, Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990 (Expanded Edition)）其中有很多唐卡是图齐 30 年代在西藏所获；莱因与瑟曼《智慧与慈悲：西藏神圣艺术》（Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991），《变幻的世间：智慧与慈悲的西藏艺术》（Worlds of Transformations: Tibetan Art of Wisdom and Compassion, Tibet House, New York, 1999）等等。

[2]《藏汉大辞典》上册，北京民族出版社，1993 年，第 1140 页。

[3]西藏自治区文管会编：《西藏唐卡》，文物出版社，1985 年，第 14 页。现在国内出版的西藏绘画图册都是这样解释唐卡的。在谈到唐卡的起源时，该书写道："西藏唐卡起源于何时，有待进一步的考察，但就西藏的绘画艺术而言，其历史大体可上溯到吐蕃以前。""据五世达赖喇嘛著《大昭寺目录》（lha ldan sprul pavi gtsug lag khang gi dkar chag she dkar me long）一书记载：'法王（松赞干布）用自己的鼻血画了一幅白拉姆女神像，后来蔡巴万户长时期果竹西活佛在塑白拉姆女神像时，作为核心藏在神像腹内（chos rgyal nyid kyi shings mtshal gyis bris pavi dpal lha movi thang sku nang gi ye shes sems dpavi tshul du byas nas da ltavi vbur sku khro chags brjid pavi rnams vgyur can vdi nyid mtshal pa khri dpon gyi dus spru mgo bzhis bzhengs /）。这是我们所见唐卡最早的记载。"

[4]Tucci, Tibetan Painted Scrolls, reprinted by Rinsen Book Co., LTD. Kyoto, Japan, 1980, p.267: The word means: something rolled up, volumen Volumen 为德文"卷"之意。



sku 'than）是一种画在棉布上能够卷起的绘画，所以唐卡是卷起的图像或画卷。然而，唐卡是垂直定位的画卷而不是水平展开的汉人所用的长卷。此外，由于中国画通常用丝制成，唐卡的画布用棉布或亚麻。从这一点来说，西藏唐卡遵奉的是印度样式而非汉地模式；在印度，此类绘画称为 paṭa，总是画在棉布之上。”[5]在1990年出版的洛杉矶郡立博物馆西藏藏品图录时仍旧写道：“唐卡，藏语作 than kha，than sku 或 sku than，英语写作 thanka、tanka、 thang ka，是通常画在棉布上能够卷起的宗教绘画（梵语作 paṭa）。”[6]考斯拉解释说：“唐卡，藏语作 than kha，than suk [sku]或 sku thang， 字面的意思是‘卷起’。”[7]由此可见，“唐卡”一词现在被确认为“卷轴画”，并被中外学者所接受。但若稍加细究，就会发现如下问题：从词义分析，thang kha一词无论如何也无“卷轴画”之意，称其为“卷轴画”，实际上是从唐卡的形制而借用的中国画的术语。[8]“卷轴”藏文作 sgril shing，其中“卷起”藏文作 sgril ba，sgril kha 为“卷儿”，shog buvi sgril kha 为“纸卷儿”，那么，“卷轴画”应为 ri movi sgril kha，即“画卷儿”；藏文的“画”、“写”动词是 vbri ba，名词是 bris，为“图画”、“绘画”，如 ldebs ris“壁画”，ras bris“布画”，ri mo[9]“图形”、“花纹”、“图画”，可见 thang kha 一词并不含有“卷轴”和“画”的意思。thang kha 的 thang，藏文本义为“松树”，-kha／-ga／-ka 皆为后缀，就 thang kha 一词本身来说，译为“卷轴画”可以说是牵强附会的。

唐卡一词的语源究竟指什么，很少有人对此加以特别的关注。藏族学者贡却丹增（根秋登子）所著《藏族传统美术概论》分析唐卡起源时写道：

> 细究唐卡的起源、“唐卡”这一名称的产生、藏地制作唐卡的习俗产生于何时及流行的情景，现加以简略分析。一些史书认为“唐卡”这一名称是由汉语直接音译过来的，其制作习俗也源自汉地。笔者认为虽然没有看到前代可信的、来源确凿的合适史料，下如此论断把握还不大，然而对此加以梳理还是清楚的：一些藏文史书记载，松赞干布时期，大臣噶尔迎请文成公主入藏，带有觉卧释迦牟尼像、十八种工

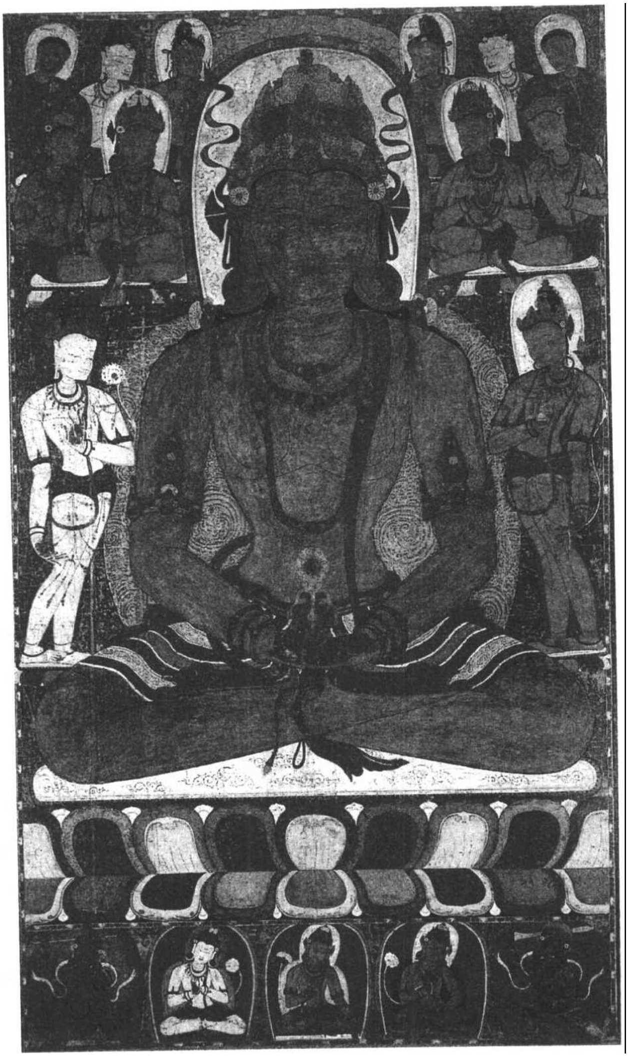
[5]Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984, p.3.

[6]Pal, Pratapaditya, Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990 (Expanded Edition), p.114: A thanka (written in Tibetan as t'an ka, t'an sku, or sku t'an; in English as tanka, thanka, or thangka) is a religious painting usually on cotton (paṭa in Sanskrit) that can be rolled up.

[7]Romi Khosla, Buddhist Monasteries in the Western Himalaya, Ratna Pustak Bhandar, Kathmandu, Nepal, 1979, p.125: The Tibetan scroll painting is called thang-kha or thang-suk or sku-thang and literally means "rolled up".

[8]唐卡准确的称呼应该是“挂轴画”，因卷轴指横向卷起者，而挂轴则是竖向卷起者。唐卡基本上都是竖幅，横幅较少，而且横幅只有画心部分，不装轴，加轴后也制成挂轴。这里的卷轴画只是泛指。

[9]藏缅语族的其他语言也有 ri 或 riy 这个词根，如克钦语 məri “划线”、rit “划定”；怒语 dərit “边界”；缅语 re “画”、“写”。



图版134 《无量寿佛》大唐卡（洛杉机郡立博物馆藏，一百三十八点四厘米×一百零六点一厘米，是海外现藏最大的早期唐卡）

巧书籍、大部医书共八十种物品入藏，双方开始互派弟子。赤松德赞建桑耶寺时，据说挂有三幅大的丝缎唐卡。对此，一些史书说“丝唐”就是音译的汉语“丝（缎）唐（卡）”，就其意义的演变来说，“丝唐”的说法，其义尚需探究，但无论如何，藏王赤松德赞时，在整个藏区，唐卡的制作已极为盛行。[10]

[10]根秋登子:《藏族传统美术概论》(dkon mchog bstan, bzo gnas skra rtsevi chu thigs)，中国藏学出版社，1994年，第132页。原文如下 thang ka dngos bshod pavi thog mar/ tha snyad de ji ltar byung ba dang/ dus nam dang tshul ji lta bus bod du thang ka bzo srol dar bar rags tsam dpyad par bya ba la/ lo rgyus smra ba vgav zhig gis/ tha snyad de rgya nag gi skad kyi sgra thad vgyur yin la/ devi srol yang rgya nag nas byung bar bshod mod/ kho bos de sngon yid rten du rung bavi lo rgyus khungs btsan ma mthong bas vdi ni vo zhes smra bavi spobs pa zhum mod/ von kyang de la bsam dgos pa zhig kyang snang ste/ bod kyi lo rgyus chen po khag las/ rgyal po srong btsan kyi dus/ blon po mgar gyis rgya bzav kong jo bod du spyan vdren pa dang lhan du/ jo bo shvakya mu ne dang bzo sna bco brgyad kyi dpe/ sman dpyad chen mo dang/ rtsis kyi por thang brgyad cu rnams kyang bod du drangs/ phan tshur slob ma dang bzo rtsal pa mngags so zhes byung ba dang/ khri srong lde btsan gyis bsam yas bzhengs skabs dar thang chen mo gsum bzhengs tshul bshad la/ don vgyur la dar thang zhes brjod pa yin nam snyam du dpyad do/ gang ltar yang rgyal po khri srong lde btsan gong du bod la thang ka bzhengs srol dar ba shin tu gsal lo//



非常遗憾的是，作者在书中没有给出任何的文献确凿出处，但笔者根据这条线索，通过查阅作为桑耶寺志的《巴协》，发现该书在叙述在建造桑耶寺中层时，曾提到有三幅丝缎唐卡，藏文写作dar thang chen po gsum,[11]或许这是现在我们见到的最早的记载唐卡的藏文文献。《巴协》成书于12世纪前后，由此观之，"唐卡"一词在11世纪前后就已经开始使用了，这一时期也是西夏唐卡绘画的兴盛时期。《巴协》此段文字特别提到的桑耶寺二层悬挂的"大丝缎唐卡"或"大唐卡"说明这一时期流行的一种绘制大唐卡的风气。我们在现今存世的11至12世纪的一些唐卡作品中，看到这种类型的大唐卡，如美国大都会博物馆馆藏《无量寿佛》(图版134)，画幅尺寸一百三十八点四厘米×一百零六点一厘米；[12]洛杉矶郡立博物馆馆藏《无量寿佛》大唐卡断代在12世纪后期，画面尺寸是二百五十九点一厘米×一百七十五点三厘米。这幅无量寿佛大唐卡，如果断代确凿的话，正好印证了《巴协》的记载，并为唐卡最初的名称 dar thang找到了最好的注脚，后一幅唐卡也是现存的藏区以外的最大唐卡。[13] dar thang中的 dar，藏文为"丝绸"、"旗帜"，所以，藏文的"丝质唐卡"写作si thang，这里的si是汉语"丝"的音译。笔者以为 dar thang和si thang都是对丝质唐卡的藏语称呼。dar thang是早期称呼，si thang为后期称呼。因为si thang一词(有时写作si-thang, se-thang，甚至是zi-thang)更多的是指一种特殊的以丝绢为材料制成的唐卡，其中包括画在丝质画布上的唐卡和丝绣、丝贴、堆绣唐卡，被认为是西藏唐卡中最重要的一类，称为"国唐"(gos thang)，gos thang是丝缎唐卡的又一种写法。[14]据大卫·杰克逊所言，"丝唐"一词最早的记载者是第斯桑杰嘉措，他特别指出si thang rgya mdzod chen mo (《丝唐甲佐钦保》)是一幅画（而不是缂丝或刺绣），[15]而《丝唐甲佐钦保》这幅在西藏绘画史传说中非常知名的丝质唐卡，据说就是西藏最著名的传统绘画流派勉拉顿珠嘉措画派的创始人勉拉顿珠嘉措在汉地创作的。[16]因此，丝质唐卡与西藏唐卡的起源有密切的关系，《巴协》所记的"丝缎唐卡"事有所本，更重要的是这一事实说明唐卡并非巴勒和图齐教授所言唐卡只是绘于棉布之上的。《巴协》所记dar thang以及dar thang到

[11]这段文字是在描述桑耶寺的佛像安置，故指"丝缎唐卡"无疑。见佟锦华、黄布凡译注：《巴协》，第36、138页："所有塑像都与密乘所说相符。总共有塑像七十九尊、经部续部的传承画像十四部、柱子一千零二、大门三十六，小门四十二、大梯六、大钟八、大丝缎唐卡三、大长幡八等等。(de ltar na lder bzo bdun cu don drug mdc brgyud rgyud ris bcu bzhin/ka ba stong darg rtsa gnyis/sgo mo chen mo sum cu so drug sgo chung bzhi bcu zhe gnyis/gru skas chen po drug bcong [cong] chen po brgyad/dar thang chen po gsum/vphan chen po brgyad la sogs pa dang//)

[12]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, Amitayus, October 6,1998-January 17,1999, pl.1.

[13]Pal, Art of Tibet, p.71, pl.7, P1, Tathagta Amitayus and Acolytes，原属The Nasli and Alice Heeramareck藏品，据说出自卫藏噶当派寺院，

[14]扎雅仁波且著、谢继胜译：《西藏宗教艺术》，西藏人民出版社，1989年，第98～99页。

[15]第斯桑杰嘉措《白琉璃除垢》第1卷，第582.5页：bris pavi si thang,

图版135 《佛足印》唐卡（海外私人藏品，丝质彩色，大约创作于10至11世纪，相关说明参见本书第四章第二节注释19）

[16]勉拉顿珠嘉措的生平传说对于西藏唐卡的起源具有重要意义，因为该画派是西藏绘画中最大也是最为著名的画派，画派创始人与丝缎唐卡的传说有助于我们了解丝唐在唐卡起源时的作用。据说勉拉顿珠嘉措的前生是汉地的艺术家，画了一幅《丝唐甲佐钦保》大唐卡。此后，当他再次看见这件艺术品的时候，前生在汉地生活时的种种情景突然涌上心来。这种感情灌注到他的作品中使他的作品的风格和汉地作品的风格有十分密切的联系。（扎雅仁波且：《西藏宗教艺术》，第90－91页）大卫杰克逊《西藏绘画史》第三章提及这段史实时写道："勉拉顿珠最重要的风格发现是他在很大程度上将汉地风格的山水画和其他汉地风格特征融和到他的绘画的背景之中。这种变化的关键似乎是在他的作品背景中更加水乳交融地使用简化的汉地青绿山水。与此相伴而来的是占主导地位的红色（或橙红色）消失，青绿背景上大量地填充了得之于纽瓦尔或尼泊尔艺术家的装饰图案。根据一则传说，当勉拉顿珠看到一幅汉地被称作"甲佐钦保"的汉地（缂丝）唐卡（"大汉风格描绘的佛行唐卡"）即"丝唐"时，他忽然回忆起他的前世在汉地作绘画家时绘制的这幅作品。从那以后，勉拉顿珠对绘画风格的美学观想更加靠近汉地绘画。这种风格被后世的藏文作者描绘为"丹鲁"（"丹地流派"），大概是因为旧的勉日流派或者说与之相似的一些流派在德格东北的康区丹玛地区随后的年代里继续流行的缘故。另一种可能性是"丹鲁"意思是"（得到很多）资助的流派"。以上的历史传承或许有一个集中的依据，因为在一份较早的文献中记载勉拉顿珠曾研习和临摹一些早期的汉地佛教绘画杰作。西藏地方至少留存至16世纪60年代的一幅佛传唐卡，就是勉拉顿珠临摹乃宁的"丝唐"而绘制的作品。这件作品或许就是上面称为"甲佐钦保"的那幅唐卡"。（Jackson, David, A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions. Beitrage zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens, 15. Vienna, '996)



si thang的词义转化说明汉地绘画在西藏唐卡形成过程中起到了重要的作用。西藏很多传统文献记载说，松赞干布的王妃蒙萨赤姜(mong bzav khri lcam)所建叶尔巴寺(yer pa gsang sngags gling) 藏有一套二十三幅丝绸罗汉图，人称“叶尔巴尊者”(yer pa rwa ba ma)。这些“丝唐”被认为是西藏最古老的绘画，[17] 西藏很多画家都据此作画，楚布寺 (mtshur phu) 藏二十三幅尊者像就是根据“叶尔巴尊者”绘制的十六罗汉。根据叶尔巴寺所出文物和早至12世纪的《巴协》对dar thang的记载，可见此说不谬。[18]

令我们不解的是，藏语为什么要以thang或thang kha来称呼卷轴画? 笔者下面对“唐卡”一词再进行语源的分析。

Thang一词在现代藏语中有如下的含义: (1) “广场”、“坪坝”、“平原”，“ 汤”(汉语借词)，“价格”、“回”、“次”、“规格”、“标准”，“势力”、“体力”、“明亮”、“平展”，可见作为单个词的thang主要作名词和形容词。(2) thang 一词与其他词素联合可以构成一系列猛禽名称，如thang dkar=bya rgod“雕”、thang dkar rgod po “灵鹫”、thang smug “紫雕”、thang nag “黑雕”，可见thang有一隐义，为“禽 ”，故 thang有“体力”、“势力”之意，如“结实”、“健康”。(3) A.与藏缅语族其他语言共同的词根[taŋ]来判断，thang基本的词义是指“松树”，并有众多的衍生词，如thang shing“松树”、thang chu shing “松 (汁) 树”、thang nag“马尾松”、thang dmar “红杉”、thang shing nag po“大马尾松”、thang tshva “松盐”、thang shing mdav vdzin “箭松”; B. thang yig即“刻写在松木板上的字”，等于“故事”、“历史”、“遗嘱”、“遗教”、《莲花遗教》为padma thang yig，thang yig又等于bkav thang“遗训”; thang khram “户口牌”。C. thang khrag “松脂 (血)”、thang shing snum “松节油”、 thang sgrom“松明子”、thang tshi“松香”、thang chu “松脂”，thang从如上词汇中也取得了“松脂”、“松香”的含义，如“唐徐帽”thang shu，为帽上涂有树漆者。松脂用来照明，故thang一词可单作形容词“明亮”，如“白莨菪”或称“唐古忒马尿泡”、“天泡果”，藏语作thang phrom dkar po，其中dkar

[17]如嘎妥司徒著作《雪域卫藏朝圣向导》记: "其后不久、鲁梅从汉地所请唐卡安放在罗汉殿内，正中为一层搂高、古代制作的释迦牟尼佛像，内地的十六罗汉仪态优美，难以言表。"(de nas mar ring tsam phyin par klu med vbrom chung gis rgya nag nas gdan drangs pavi zhal thang nang gzhuug yer pavi gnas bcu khang du/dbus su thub dbang thog so mtho nges gcig sngon gyi bzo mying/ gnas bcu rgya nag ma bag dro mi tshad re//)注意: 这里的gnas bcu实际上就是gnas brten bcu drug之略称。夏格巴《西藏政治史》第1卷第111页云: "藏地早于丝唐的鲁梅本尊画是叶尔巴十尊者绘画唐卡。"(bod yul du si thang las snga ba klu mes kyi thugs dam rten yer ba rwa ba mar grags pavi gnas bcuvi bris thang dang/) 参看Jackson, David, A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions, Beitrage zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens, 15, Vienna, 1996, Chapter 5。

po 为“白色”，phrom 为“圆球而极亮者”，用以形容 thang，形容这种药像“白色圆亮的松脂球”（注：此处 thang 非“唐古忒” Tangut 之译音，藏语译“唐古忒”为 mi nyag）。类似的例子还有“喜马拉雅东莨菪” thang phrom nag po，在这些词中 thang 指的都是松脂或松香。

我们对《藏汉大辞典》所收七十余条及罗列赫编《藏俄英辞典》四十余条 thang 字构成的词汇加以分析，可以归纳出如下特点：[19]

1.藏语中thang一词是构词极为广泛的实义词，从thang与其他藏缅语族语言[taŋ]一词词根的完全对应的情形分析，thang属于古藏语词汇，如敦煌藏文卷子 P·T·1287“噶钦陵与唐将论战记”一段，钦陵有曰：“松树生长百年，一斧足以伐倒。”此句藏文写作 thang shing lo brgyar shyes pa yang ste re gchig gi dgra vo。[20]可见在 8 至 9 世纪，藏语中的 thang 已经存在了。

2. thang 只用来音译来自汉语的几个借词，如“唐”或“汤”（thang zan tsang“唐三藏”、thang sman“汤药”），遍查上述词条及其他一些辞书，thang 一般不用来对译梵语专名。

3.从 thang 一词本身来看，它没有“绘画”、“图画”的意思，如上述及，“图画”为ri mo/bris。thang是不是汉语的音译词？目前无以查考。此外，“唐卡”中的 -kha/-ga/ -ka 为典型的藏语后缀，加上前面实义的 thang，构成完全符合藏语构词法的词汇，以致看不出丝毫音译词的痕迹。鉴于以上情形，我们只能从 thang 一词本身寻求“唐卡”语源的答案。

笔者在考察唐卡的绘画过程中发现，制作唐卡有一道重要的工序，就是在绘制唐卡前将画布（近期多为细棉布和府绸等）铺开，先往上刷上一层胶脂，略干后再往上涂一层胶脂调和白灰或其他石粉的涂料，干后用硬物（如贝壳、石块）研磨砸至细密，然后才开始绘画。因为用皮革熬制的胶容易使真菌孳生或招致虫害，[21]这种处理方法就是被西方学者特别提出的“色胶画法”或“水胶画法”（Distemper Paints）。[22]处理画布表面最好的敷料胶是从兰科植物佛手参中提炼的胶，藏语称之 dbang po lag pa。但更多使用廉宜的松脂，或称松香、松胶，以松脂搀和其他树脂使用，如

[18]Ton Huber, Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets (tsha-tsha) from Central Tibet, Tibetan Studies Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Narita, 1989, p.493-496. Jackson, David, A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions, Beitrage zur Kulturund Geistes-geschichte Asiens, 15, Vienna, 1996, Chapter 5 and note 375.

[19]Y. N. Roerich, Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels, Moscow, 1985, p.18-21.

[20]王尧、陈践译注《敦煌本吐蕃历史文书》，第171页（汉文），第139页（藏文）。附录P·T·1287L·502-503，民族出版社，1992年（修订版）。

[21]扎雅仁波且著、谢继胜译：《西藏宗教艺术》，第103-116页。

[22]David P. Jackson and Janice A. Jackson, Tibetan Painting Methods and Materials, p.15: The Preparation of the Painting Surface. 作者根据海外流亡藏人画师的绘画实践总结出来的唐卡绘画工艺，认为处理画布使用兽皮胶。扎雅仁波且在其著作中已经指出了兽皮胶的危害。



[23]扎雅仁波且:《西藏宗教艺术》,第122页:"(拉白胶)是直接从针叶类乔木的树皮破露后受到阳光的暴晒而形成的树胶团中提取的。"

[24]冯忠莲:《古书画副本摹本复制技法》,紫禁城出版社,1993,第26页。

[25]例如图齐教授在《西藏画卷》中论述西藏绘画起源时写道:"众所周知,西藏文化的大部分来源于印度,我是说大部分,因为地理位置的因素和历史的发展,西藏也从与之相联系的国家和地区获得灵感和文化影响,毋庸置疑,西藏文化应该依靠其他民族的文化。藏人与印度人首次接触时,还毫无文明可言,他们处于萨满教和巫教的统治之下,既无文字和艺术,也没有文学,为了适应四季的变化和草场的衰荣更迭,藏人居于帐篷中,带着牲畜在这块高原上游牧。第一次提到吐蕃人的汉人把他们描绘成野蛮人,轻蔑地提到了一些汉人极为反感的吐蕃人习俗,特别是暴尸于野兽和鸟禽的习俗。皈依佛教以后,藏人欢迎所有能够将他们从黑暗带向光明的、他们能够吸收的佛教文化,由于藏人自己文化传统的缺乏,也由于所用皈依者对大德的尊崇,藏人对从中原汉地和邻国印度接受的任何经典都十分谨慎,没有丝毫改动。事实上,藏人所作的贡献是什么呢?起初,他们依靠佛教的善德,从一个原始粗蛮的状态中脱颖而出,接着,突然面对长达千年的文明,这些文明高洁的理想迷住了藏人,其优雅的生活和辉煌的艺术难道不引起藏人的惊叹吗?"图

西藏有一种在绘画与金属工艺中广泛使用的松脂胶,叫la vbe。[23]"松脂"、"松胶"藏文为thang chu或thang tshi,chu为"水",而tshi即为"胶"或"黏液",用tshi的目的是调和白灰,因此,笔者通过对"唐卡"语源的分析,推断thang kha一词可能源于"松胶"或"松香"。理由如下:(1)与"唐卡"一词相关的只能是thang一词作为"松胶"的含义。(2)thang除了"松"、"杉"的意义外,本身就具有"松胶"的含义,能够与-ka/-kha/-ga等后缀结合,组成新词指一种新的事物,藏语已有前例,如gter kha"矿藏"、gsol kha"祭祀"、dpyid ka"春天"、thog ka"楼上"、gsum ga"三者"。(3)藏文修辞中往往使用以某种物品的特征来指代物品本身的"藻饰"修辞法,如将画在经卷或印在木刻经文叶首上的佛像称为"头神"(dbu lha),所以,有可能用thang ka"有胶物"指代这种绘画。(4)中国古代绘画中对绢或画布要进行胶矾处理,其中所用的胶称为"黄明胶",是产于广西梧州一带的马尾松脂,汉地古代卷轴画就是使用这种松脂处理画布。[24]

当然,这只是笔者对"唐卡"语源的一种解释,尚有待进一步考证。

分析"唐卡"一词语源,对唐卡作为一种宗教艺术形式的起源问题的深入理解有很大的帮助,也有助于匡正西方艺术史界对唐卡起源问题异口同声的那种貌似科学实则带有某种偏见的说法。本节开头提到,西方艺术史界现在仍然沿袭图齐的说法,认为"唐卡"字面的意思是"卷起来",但通过上面对"唐卡"一词的排比分析,笔者真不明白这个"卷起"缘自何处,实际上这些艺术史家同样是采用汉人以汉地卷轴画之名称呼唐卡的方式,与唐卡的语源应无任何联系。在有关唐卡的起源及其语源方面,图齐以来的西方艺术史家,一直是沿袭图齐30至40年代在《印度—西藏》与《西藏画卷》中提出的论点,这些论点是图齐教授及后来的学者判定西藏唐卡源于印度最重要的例证。笔者下面将图齐和其他一些学者有关唐卡起源的论述摘引如下:

1.西藏文化的绝大部分来源于印度,但也受到其他邻近地区的影响,唐卡也是如此,是从印度引进的一种艺术形式。[25]

2.作为西藏唐卡原型的绘画，在印度叫做pata，尼泊尔叫做prabha，是绘在棉布上的一种宗教画。这种绘画经常用做宗教仪式，宣扬教法，信徒施资绘制pata可以积累善业功德。密乘经典《大方广菩萨藏文殊室利根本仪轨经》(Aryamañjuśrimulatantra)记载了制作pata的仪轨。

3.图齐遵从劳费尔的观点，认为"唐卡"一词字面的意思是"卷起"，[26]但没有正面提及"唐卡"与pata的语源关系，只是强调唐卡绘画来源于印度布画pata，藏语thang kha一词原来写作ras bris（"布画"），直接对应梵文的pata之意译，即认为"唐卡"原来被称作ras bris，是"唐卡"一词的原始形式。图齐提到的惟一例证是藏人译师翻译上面提到的《文殊室利根本经》时，用ras bris一词来对译pata，但并没有用thang kha来对译pata。[27]"唐卡"一词强调唐卡形制是"能卷起的画像"；ras bris一词被认为是"唐卡"一词的另一种形式，其中的ras为"布"，强调这种绘画使用的材料；pata梵文意为"棉布"，所以"唐卡"源自印度的pata，其逻辑为thang kha=ras bris=pata。

4.pata布画有时候等同于坛城画mandala。

5.印度布画pata起源的年代非常之早，约早于释迦牟尼佛诞生，即公元前565年或公元前485年，它是被称作"王室游吟诗人"(mankha或Saubhika)的演唱艺人使用的一种解说演唱内容的图画。由于印度没有任何此类布画遗世，图齐作为例证的是西藏格萨尔艺人使用的说唱唐卡。[28]

综上所述，图齐教授将唐卡的起源归纳为三个方面：A.印度布画pata；B.坛城画；C.游吟诗人使用的绘画。[29]考斯拉解释这一观点时说，"作为一种艺术形式，唐卡是直接借自印度，印度与之对等的是布画pata，这是那些游吟诗人走村串户演唱时使用的图画"。[30]英人里德利认为："唐卡的起源是很早的，佛教传入西藏以后，当时并没有固定的寺院用以崇拜，早期的西藏僧人，和整个藏民族一样，都是游牧部落的游牧民，所有的寺院也常常游移变动地点，因而唐卡——一种可以移动的神像就产生了。虽然唐卡的风格古朴，唐卡本身也起源于印度的古典绘画，外观看起来也相当古老，但事实上，早于17世纪的唐卡并不很多，唐卡的艺术

齐接着写道："在佛教传入汉地的过程中，为了适应汉地的文化，承受这种文化多方面的影响，佛教在很大程度上包容了当地的传统，并使佛教自身适应汉人的心理。西藏是否也要重复其中原汉地佛教传播的经历，这是不可能的。在雪域之地，人们并没有以一种新的方式来重新认识和实践与佛教一同介绍过来的印度文化，而是对印度文化加以忠实的遵循和保护。藏人在接受中原汉地和印度的文化以前，按自己的方式，听任自己的灵感创作形成一套文化体系，这需要好几个世纪。所以，唐卡也不是藏人智慧的自发创造，与其他的观念一起，是从印度引进的一种艺术形式。"（Tucci，Tibetan Painted Scrolls，Kyoto，p.269-230）

[26]《西藏画卷》中说这种说法见于劳费尔《吐蕃王后传说》。(Laufer，Der Roman einer tibetischen Kanigin，p.7)笔者不懂德文，也没有看到此书。

[27]《西藏画卷》第267页。

[28]有关印度的pata艺人，图齐引述的文献是Laders，Die Saubhikas reprinted in Philogica-Indica，p.391ff；有关格萨尔艺人的材料，引述Roerich，The Epic of Kesar of Ling，JRASB，1942，p.277。

[29]《西藏画卷》第271页：pata，mandala and painted representations of the lives of the saints，for the use of story-tellers and of guides to holy places，are the threefold origin of Tibetan tankas.

[30]Romi Khosla，Buddhist Monasteries in the Western Himalaya，Ratna Pustak Bhandar，Kathmandu，Nepal，1979，p.125.



风格与10至11世纪的波罗风格的绘画极为相似。”[31]

有关印度布画pata的论述，辛格阐释得更为全面：[32]

> 什么是影响早期西藏绘画最为强烈的东印度绘画形式？文献指出吐蕃香客曾在那烂陀寺和超岩寺(Vikramashila)看到壁画。[33]虽然这一时期留存下来的布画残片没有一片可以毫无疑问地归于东印度，布画这种艺术形式在一些见闻记都曾提及，如12世纪一位中国求法僧人写道：“……此地在印度棉布上绘制了许多佛、菩萨、阿罗汉的画像。这些佛像做法与中土大不相同……首先是在画布的背面写上五个神秘的字母，在画面正面浓彩施画。他们用金或朱砂覆盖画布。他们认为牛（皮）胶（调和颜料）太稠，因此，他们用水稀释梨树脂胶，在其中浸泡柳树枝，这样做可以使颜色持久和明丽。”[34]有关印度布画的梵语文献为我们了解这种失传的艺术形式及其派生物西藏唐卡提供的参考资料。《文殊室利根本经》译成藏文的时间大约是在1060年，此经描述了大、中、小三种绘画并且确认画幅应为长方形，指出布画构图的仪轨次第的本性，提供了（作画的）美学准则。拉露在翻译了这段经文后总结道：“布画对称地或者至少是对称地分组安排胁侍环绕的主像。”[35]《文殊室利根本经》还叙述了举行崇拜布画所绘神灵仪式的法师(sadhaka)要出现在画面下方的右下角或左下角，我们在早期东印度风格的西藏绘画中可以看到印度布画的这一特点。

此段引文最为有力的证据是作者所记12世纪的中国僧人在印度的游记，然而，12世纪的印度布画，是波罗后期的作品，此时，唐卡绘画早已形成，因而，它并不能作为唐卡起源的直接证据；其次，印度布画与唐卡在形制方面有极大的差异。我们这里暂且抛开上述因素不说，首先分析图齐教授及此后的艺术史家得以立论的观点，即thang kha是取代ras bris，而ras bris对应pata。

1.自美籍德国人劳费尔起，西方学人历来非常重视不同语系、语族语言之间专用术语的语音对应关系，令笔者不解的是，图齐教授竟然忽视了thang kha与pata或者ras bris与pata之间的语音对应关系。十分明显，thang kha与pata之间并无语音对应关系，而以ras bris作为pata的意译。

[31]Michel Ridley, Mahayana, Hinayana, Tantrayana and the Buddhist Art in Tibet and Nepal, World Art Books Series printed in Nepal, 汉译文载鄢玉兰译：《国外藏学译文集》第8集《大乘、小乘、与西藏、尼泊尔佛教艺术》，西藏人民出版社，1992年，第369～359页。

[32]The Cultural Roots of Early Central Tibetan Painting, Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, p.11–13.

[33]辛格列出的藏文文献是罗列赫译本《青史》第92～93页。

[34]辛格这里引述的汉文文献出处见于R. H. Van Gulik, Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur: Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of the Art of Mounting Scroll in China and Japan, Serie Orientale Roma, 19, Rome, 1958, p.165–166, 笔者现在还没有找到这本罗马东方丛书第19卷，不能确认引用的是什么文献。

[35]M. Lalou, Iconographie des étoffes peintes [pața] dans le Manjusrimulakalpa, Paris, 1930, p.3: Le personnage principal est entouré d'assistants qui sont massés ou tout au moins groupés avec certain souci d'équilibre.

2.藏译梵文、汉文佛典，一些专用名，尤其是仪轨、仪仗、法器、药品，来自汉文的或有意译，但来自梵文的、与藏文固有称呼不能契合的密乘使用的法器基本上都是音译，如 ḍa-ma-ru 指“两面敲击的小鼓”，等同于梵文 ḍamaru；本教巫师使用的单面鼓，藏语称之为phyi lnga；其他还有cin-tevu“长鼓”、tri-shu-la“三叉戟”、gan-ji-ra“屋顶宝瓶”、ka-li“供施颅器”、tsa-ka-li“袖珍画”、ga-ṭva-ga“天杖”。西藏另一种广为人知的艺术形式，还愿供品tsha tsha“擦擦”，源自梵文的 sāccha；ba dan“飞幡”则直接源自梵语的 patāka。藏文传统的梵藏辞书也将 paṭa 对译为 paṭṭa，而不是对译为 ras bris。[36]

3.最重要的一点是，图齐认为是thang kha 一词取代 ras bris、ras bris 取代 paṭa，其例证就是《大方广菩萨藏文殊室利根本仪轨经》里出现的 paṭa，都被译成 ras bris，图齐教授将 ras bris 等同于“唐卡”，所以《文殊室利根本经》被看作是唐卡起源的重要证据，上引辛格的文章正是将拉露翻译的、此经描绘印度布画的仪轨认定为唐卡的制作方法。《文殊室利根本仪轨经》为金刚乘经典，梵文全名 Aryamañjuśrimulatantra，笔者捡出此经藏文对应 vjam dpal rtsa rgyud。整个经文分为三十六品，11世纪初年，由释迦洛追（shvakya blo gros）由梵文译成藏文。关于释迦洛追，《青史》记载他是卓弥译师的弟子。[37]卓弥译师生卒年为994～1064或1078年。[38]《文殊室利根本仪轨经》的汉文本也译于北宋，由天息灾由梵译汉。北宋赞宁（919～1001年）撰《宋高僧传》记有天息灾事迹，[39]故此经的汉文译本略早于藏文本。因为密乘经典的藏译多在11世纪及11世纪以后，由此看来，辛格所说此经译于1060年前后大致是正确的。然而，我们必须注意如下的事实，那就是撰于9世纪，至迟为11世纪，与《文殊室利根本仪轨经》的藏译时间几乎同时完成的藏文古代史籍《巴协》已经在行文中使用了 dar thang（“丝缎唐卡”或“丝绢唐卡”）来称呼当时流行的大卷轴画，说明指这种绘画形式的thang [kha]一词当时已经在使用了。从唐卡发展的历史和现今所见的数幅11世纪的传世唐卡作品观察，在《文殊室利根本仪轨经》译经的11世纪，唐卡在西藏，甚至在西夏地方的应用已相当普遍。本书论述

[36]安世兴编《梵藏汉对照词典》，民族出版社，1993年，第261页。该词典将9世纪《翻译名义集》等数种古代藏译梵文名词汇集其中。

[37]参看罗列赫《青史》英译本第210、262页。

[38]卓弥译师（*vbrog mi lo* tsva ba shvakya gzhon nu）是吐蕃赞普朗达玛的三世孙，即朗达玛之子沃松的儿子扎西则（bkra shis brtsegs）派往印度学法的青年，回藏后专攻母续，一说为1064年卒。

[39]中华书局1987年版《宋高僧传》上卷第58页：“……有命授三藏天息灾、法天、施护师号……”



的出自西夏故地佛塔的唐卡，个别作品的创作年代就可能是12世纪初。此外，此间所见的唐卡作品，很多是绘在丝绢或麻布之上，也有一些是在内地制作的缂丝唐卡，可见ras bris（“棉布画”）并不能完全等于“唐卡”，pata只是一种布画，而“唐卡”不局限于此。

4.唐卡被确定为印度布画pata的基本论据是唐卡使用的画布也是棉布，如罗列赫解释唐卡为“画在棉布上的佛教绘画”。[40]pata在梵语中的意义为“织物”、“布”或“画布”，唐玄奘译《阿毗达磨俱舍论》（Sphutārthā Abhidharmakosa-vyākhyā）将此字译为“帛巾”和“绢”；宋天息灾译《菩提行经》（Bodhi-caryā-vatara）中将此字译为“布”或“刷绒”。[41]我们注意到pata巴利文作patākā，此词可以解作“棉布”或“旗帜”。[42]实际上，pata就是唐时由印度传入的“白叠”，即“棉花”。[43]既然棉花产于印度，以棉布pata作为画布的唐卡也就源自印度，或许这是一部分西方学者的观点。

我们这里对称为棉布的ras进行一番考察。众所周知，西藏地方本不产棉花，因此也没有自纺的棉布；汉地的棉花是唐时自印度经由西域传入长安的。唐时，西域一带已开始广植棉花。[44]更为重要的是，自南北朝凉以后，汉地敦煌一带就以“白叠”对译梵语的pata来称呼棉花。藏人在这一地区统治近百年，不用“白叠”或其他pata的音译词来称呼棉花，反而用不为人知的ras来称呼pata，令人费解。由此看来，藏语“棉花”一词属外来借词，或者以原有词延伸词义来指称新物品。ras现有的词义有“布”、“棉织品”，但它基本的词义却是“织物”。如zar mavi ras“胡麻布”。加上-ma后缀则为ras ma“棉花”，ras vbras“棉籽”。ras bal也指“棉花”，bal即指“羊毛”，但也指“棉花”，正式拼写为sring bal，sring等于sring pa，即“拉长”、“延长”；sring bal就是“拉长了的羊毛”，用以代指棉花。又如shing bal“树上的羊毛”，指“木棉”或“棉”，是用本族语对引进物品的描述，符合造词规律，可以推断ras是以旧有词语转指“棉花”的。

那么，ras最初是指什么呢？根据ras的本义，当指一种西藏古代的织物。笔者认为是指一种汉地传入的、由苎麻或大麻等织

[40]Y. N. Roerich, Tibetan-Russian-English Dictionary with Sanskrit Parallels, Moscow, 1985, vol., 4, p. 19: Buddhist painting on cloth.

[41]荻原云来博士编纂、过直四朗博士监修：《梵和大辞典》上册，台湾新文丰出版公司，1979年影印本，第724页。

[42]《梵和大辞典》上册第724页 patākā，另见A.P. Buddhadatta Mahāthera, Concise Pāli-English Dictionary, Colombo 1949, p.147: patākā, a flag.

[43]唐代对“棉花”有两种称呼，一种是梵文karpasa的马来语读音“吉贝”、“鼓贝”。另一种经常使用的是来源于古波斯语的“白叠”，这个词与巴利文的patākā相关，而且与现代波斯文bagtak同源。参看谢弗著、吴玉贵译：《唐代的外来文明》，中国社会科学出版社，1996年，第444页（Schafer, E. H., The Gold Peaches of Samarkard, A Study of Tang Exotics, p.204-207, The University of California Press, 1963）。谢弗此说为是。吐鲁番植棉最早的记载是《梁书·高昌传》："（高昌）多草木，草实如茧，茧中丝如细纩，名为白叠子，国人多取之以为布。"慧琳《一切经音义》第4卷《大般若经》第3卷第98页《音义》："白叠其草花絮，堪以为布。"参看王仲荦：《唐代西州的緤布》，载《文物》1976年第1期。这里的“白叠”，正好就是梵文的pata，巴利文的patākā。

[44]沙比提：《从考古发掘资料看新疆古代的棉花种植和纺织》，载《文

造的织物。因为主要用做药品的藏区的"麻"或"大麻"，其藏文词汇so-ma-rva-dzva源自梵语，后以so作为词素与其他词构成新词时作"麻"解，如so ras"麻布"，但so-ma-rva-dzva为粗麻，不能用来织衣，藏语又没有其他词来指麻织物。除了古格时期的麻织物残片外，吐蕃时期棉麻织物在考古发现中并不多见。藏地自产的羊毛织物为氆氇(snam bu)，当时吐蕃人大多身穿毛织物。《册府元龟》记"(蕃人)俗养牛羊，取乳酪而供食，兼取毛为褐而衣焉"。[45]随着蕃汉经济、文化交流的密切，唐蕃联姻，汉地织物大量进入吐蕃，其中有吐蕃贵族追求的丝绸、锦缎，但更多的是平民百姓穿用的麻布。[46]吐蕃占领敦煌期间，敦煌地区虽已植棉，但主要出产的还是麻布。[47]《新唐书》记吐蕃赞普"身披素



图版136 《壁画吐蕃赞普部众》(敦煌，大约创作于8世纪末或9世纪初)

物》1973年第10期，收入新疆人民出版社1983年版《新疆考古三十年》，第590～594页。

[45]《册府元龟》第961卷，《外臣部土风》3。

[46]如《资治通鉴》第196卷："(赞普)慕中国衣服、仪卫之美，为公主别筑城郭宫室而处之，自服纨绮以见公主"；《新唐书》第216卷上："(松赞干布)自褫毡罽，袭纨绡、为华风。"《册府元龟》第980卷："大享其使，因赐其束帛，用修前好，以杂彩二千段赐赞普，……皇后亦以杂彩一千段赐赞普……"

[47]刘进宝：《从敦煌文书谈晚唐五代的"布"》有如下一段论述可解此疑惑："我们说，唐代敦煌地区已开始种植棉花，那么是否意味着敦煌所产布匹即是棉布呢？答案是否定的。据《唐六典》第3卷《尚书户部》载：'化天下十道，任土所出而为贡献之差。'其中陇右道'厥赋布、麻'。唐代十道中之陇右道，包括凉、甘、肃、瓜、沙、伊、西北庭、安西等州。可见，唐代河西、西域地区麻的种植是非常广泛的。对此，学者们已从不同侧面作了说明，如张泽咸先生认为，大麻比较耐寒，生长期较短，纤维性强韧，'它可以种植于南北各地，但主要产于北方。唐代陇右、河东等道基本上不产绢棉，只出麻布，因此征赋便交麻布。'"参看敦煌研究院编：《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，北京世界图书出版公司，1996年，第416～424页。



褐”，“素褐”即为麻织衣衫，敦煌壁画中的赞普就是身穿白色的麻布素褐（图版136）。[48]现存的最早的西藏绘画，除了敦煌所见绘在绢上的旗幡画和纸画以外，我们现在看到的11至12世纪前后的很多唐卡，都是绘于麻布之上而不是绘于棉布上。[49]本书收录的黑水城作品，就有很多绘于麻布和丝绸之上。因此，以唐卡所用画布为棉布，就断定唐卡就是印度的布画，理由似乎还欠充分。更为主要的是，印度本土至今没有任何布画的实物出土，各位学者所作的结论都是推论。

由于没有印度布画的资料说明唐卡起源于paṭa，西方艺术史界在说明唐卡起源于印度时援引的重要例证就是尼泊尔纽瓦尔的绘画，[50]因为纯粹的印度布画现在已经没有踪迹可寻，作为印度布画的例证，除了西藏唐卡之外就是尼泊尔的纽瓦尔绘画。

纽瓦尔的绘画与印度的布画一样，梵语也称作paṭa，纽瓦尔语称作paubha，古纽瓦尔语称作patibōhōra，与印度布画不同的是纽瓦尔布画通常呈长方形而不是正方形，这一点很像唐卡。“绘制pata时总是使用棉布，而且用做绘画的棉布是根据画面尺寸为每幅绘画特别织造的，所有的纽瓦尔布画都是用树胶水彩画法完成的。一直到18世纪后半叶，纽瓦尔绘画才开始使用纸做画布。”[51]值得注意的是，纽瓦尔绘画一直保留着印度布画最初的功能，它是由曼荼罗坛城绘画发展而来的，整个布画最初代表的寓意仅仅是本尊神的坛城。在纽瓦尔绘画的早期阶段，paṭa和maṇḍala代表绘画中两种不同的构图方式，图齐教授指出：“在paṭa中，倾向只描绘神灵的图像；在maṇḍala中，则需要根据代表宇宙结构的同心圆和正方形等等图案，描绘神灵和象征物的图像。maṇḍala除了可以绘于织物上之外，还可以用不同颜色研磨的粉末（cūrṇa）在地上描绘。”[52]现在的maṇḍala一词可以用来指以各种材料绘制成的曼荼罗图画，而不再注意是不是按宇宙坛城的原则来构图。曼荼罗本义是在佛徒得到密教的灌顶加持时必需的仪轨，在其发展过程中，曼荼罗逐渐失去了作为宗教入籍仪轨器物的原始特征而与paṭa互相混淆。在此情形下，曼荼罗仅仅被看作是一件普通的宗教用品，并没有将其作为密乘信徒进入本尊坛城时观想禅定的特定仪轨用品。拉露也指出了paṭa与maṇḍala的区别：

[48]中唐第159窟《维摩诘经变》之《吐蕃赞普听法图》。

[49]由于当时织机的限制，棉布的纱不能纺得很细，粗棉线织成的布没有拉力，韧性差，所以画布大多采用麻布，绘时使用树脂、明胶涂抹，或使用明矾漂白，以正其经纬，在绘制时不变形，并除去麻布上固有的黄色。

[50]Pal, Pratapaditya, Art of Tibet: A Catalogue of the Los Angles County Museum of Art Collection, Los Angles, 1990 (Expanded Edition), p.114: It must be mentioned, however, that no prototype of the tanka in India has survived, though similar paintings in Nepal (paubha in the Newri language) are dated as early as the Tibetan examples. “然而，必须提及的是，印度至今未有任何唐卡的原型留存，虽然尼泊尔有一些类似的绘画（尼瓦里语称之为‘宝卜’），但其断代与唐卡同时。”最早的断代明确的布画pata是在14世纪。

[51]Macdonald, A. W. & Stahl, Anne Vergati, Newar Art: Nepalese Art during the Malla Period, p.125, England, 1979.

[52]Tucci, Giuseppe, Tibetan Painted Scrolls, vol.1, p.270, Rome, 1949.

"虽然pata也是宗教用品，然而在其装饰性构图中没有图解宇宙结构的成分。这也正是《文殊室利根本经》避免将pata和mandala两词混为一谈的原因之一，因为后者的装饰图案与方位神灵密切相关。"[53]此外，曼荼罗是在地上绘制并以鸟瞰方式观赏的，布画是垂直悬挂的，观者的视线与画面是平行的。

此外，我们对纽瓦尔绘画的历史作简要分析，可以发现其绘画史可以划分为两个时期：第一个时期是14至16世纪，第二个时期是从16至18世纪。14至15世纪的纽瓦尔绘画获得的绘画灵感并非来自印度，而是来源于11至12世纪前后的卫藏绘画，因为纽瓦尔艺术开始兴盛的14世纪，印度本土的伊斯兰化使得佛教绘画几乎无迹可循，而早期卫藏绘画中的印度影响并不是借道尼泊尔。如果说从15至16世纪开始，兴盛起来的纽瓦尔绘画在西藏绘画中留下印迹，那么，从17世纪末至整个18世纪人们又可以在纽瓦尔作品中注意到逆向的影响：其时，西藏绘画已经形成了自己的风格，纽瓦尔绘画反而开始完全模仿甚至复制西藏唐卡。[54]因此，纽瓦尔绘画的年代要比唐卡流行的年代晚许多，其绘画例证也不能用来证明唐卡是源自晚于其时代的纽瓦尔布画。斯内尔格鲁夫指出，Tibeto-Nepalese style("西藏—尼泊尔绘画风格")这一术语也被用来归纳敦煌发现的断代在10世纪的某些绘画的特征，实际上是不正确的。最好称作两种风格，即印度风格和西藏风格，因为在10至12世纪前后，要确认或者说离析一种尼泊尔的绘画风格是非常困难的，也是不可能的。[55]总之，并非是尼泊尔的艺术影响西藏艺术或西夏艺术，因为在严格意义上的尼泊尔艺术形成之前，西藏艺术或者说受西藏艺术启发的西夏艺术已经形成。

最后，我们关注一下图齐教授提及的唐卡与游吟诗人绘画的联系，并将唐卡的起源与西藏英雄史诗《格萨尔王传》联系起来，作为印度布画进入西藏的途径，用以说明唐卡的起源，[56]笔者认为这种说法有待推敲：

1.印度两大史诗《摩诃婆罗多》与《罗摩衍那》产生于公元前6世纪，[57]图齐教授所说的游吟诗人活动于公元前1世纪；藏族的《格萨尔王传》的形成年代最早不会早于12世纪，藏族史诗形成

[53]M. Lalou, Iconographie des étoffes peintes (paṭa) Paris, P. Geuthner, 1930, p.3, Stella Kramrisch, Nepalese painting in JISOA, vol.I, no.2.,1933, p.136ff.

[54]"在17世纪，西藏绘画已经形成了自己特殊的风格。在14至15世纪，尼泊尔艺术家是西藏画家的师傅，到了17世纪中叶，西藏绘画风格已经反过来影响了尼泊尔的绘画。"参看S. Kramrisch, The Art of Nepal, The Asian Society, Vienna, 1964, p.47-48。

[55]D. Snellgrove, and T. Skorupski, The Cultural Heritage of Ladakh, vol. I, Warminster, Aris & Phillips, 1977, p.16, note 17.

[56]图齐：《西藏画卷》第1卷，第271页："(以唐卡叙述史诗的)习俗在西藏仍然存在，在主要城市的定期集市、朝圣地和市场中，人们经常可以看到巡游各地的喇嘛和俗人，他们向虔诚专注的听众吟唱关于莲花生和阿弥陀佛天国极乐世界的优美故事，边唱边展开大幅唐卡，解释上面所绘他正在讲述的事件和人物的图像。"有关唐卡与史诗的关系，参看(美)梅维恒著，王邦维、荣新江、钱文忠译：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年，第175~179页。

[57]季羡林主编：《印度古代文学史》，北京大学出版社，1991年，第43~117页。



发展的时期正好是印度伊斯兰化的时期，这段时间印藏之间的交往几近断绝。

2.虽然8世纪前后，吐蕃已有《罗摩衍那》的片断译本，[58]但从史诗形态学的角度来看，《格萨尔王传》与印度两大史诗分属不同的史诗体系：前者是南亚次大陆带有神话色彩和农耕特征，重在描述王室战争的史诗；后者是与中亚草原游牧征战为特征，带有浓烈满—通古斯萨满文化色彩，与突厥、蒙古史诗同属一类的英雄史诗。并非是先有唐卡再有史诗，而是藏传佛教对唐卡的使用方法被史诗演唱者所借用。现今发现的有关格萨尔史诗的唐卡，大部分都是在17至19世纪于汉藏交界地带的康区绘制而成的，早于17世纪的史诗唐卡现在还没有发现。[59]

本节从唐卡语源的分析入手，针对图齐教授认为“唐卡”源于paṭa，唐卡本身起源于印度布画的观点，从“唐卡”的本义，thang kha与paṭa一词的关系，唐卡与布画ras bris的区别，ras与paṭa以及paṭa进入西藏的方式等方面逐项进行了分析，进而说明，仅凭一两条没有文物例证的词义对应作为西藏唐卡这种艺术形式本身源自印度的结论，对此我们确实应该进行重新审视。

[58] 参看佟锦华主编：《藏族文学史》，四川民族出版社，1994年，第158～161页莱顿大学教授、著名梵文学者戴雍（De Jong）《敦煌古藏文写本“罗摩衍那”译注》对此史诗的古藏文译本进行了深入的研究。

[59]参看石泰安著、耿昇译：《西藏史诗与说唱艺人的研究》，西藏人民出版社，1994年，第122～127页（Recherches sur l'Eopeé et le Barde au Tibet, Par R. A. Stein, Paris, 1959）。四川博物馆藏有一套十一幅的史诗唐卡，法国巴黎吉美博物馆也藏有此套唐卡，断代在19世纪。

第二节　汉幡与唐卡的形制

西藏唐卡作为一种艺术形式，究竟是如何产生，又是如何发展的呢？在艺术发展的过程中，艺术形式的形成与发展对该形式统辖的内容的发展具有决定意义，这在西藏艺术史的发展过程中更是如此，因为西藏艺术往往是首先具有了一种艺术形式，然后在此形式中注入相应的内容，从而形成一门艺术种类并发展兴盛起来，或许某一时期某一地区的唐卡描绘的内容和风格带有不同时期和不同地域的色彩，如东北藏地区唐卡浓郁的中原艺术影响、古格等地唐卡的克什米尔风格、黑水城唐卡的多元风格等等，但在唐卡起源问题上，西藏艺术史研究者都同意如下的观点：西藏艺术的重要形式，如雕塑、绘画等，都是藏人接受邻近国家和地区的影响发展起来的，具有藏民族个性特征的艺术形式，唐卡就是如此。

笔者认为，唐卡这种艺术形式本身并非来自印度，实际上它的发展演变过程与从汉唐至宋元的中原汉地卷轴画的形成演变过程相一致，发源于蕃汉交往密切的敦煌，沿着佛教绘画的轨迹，由吐蕃旗幡画演变而成的。在黑水城作品公布以前，唐卡与汉地宋元卷轴画之间的联系由于缺乏中间环节而难以相互联系，但在黑水城作品公诸于世，尤其是西夏故地佛塔一些唐卡作品的出土，使我们有可能对唐卡形制本身进行研究，从中探索唐卡的起源。

下面我们从唐卡标准形制来分析唐卡的起源（插图4）。我们

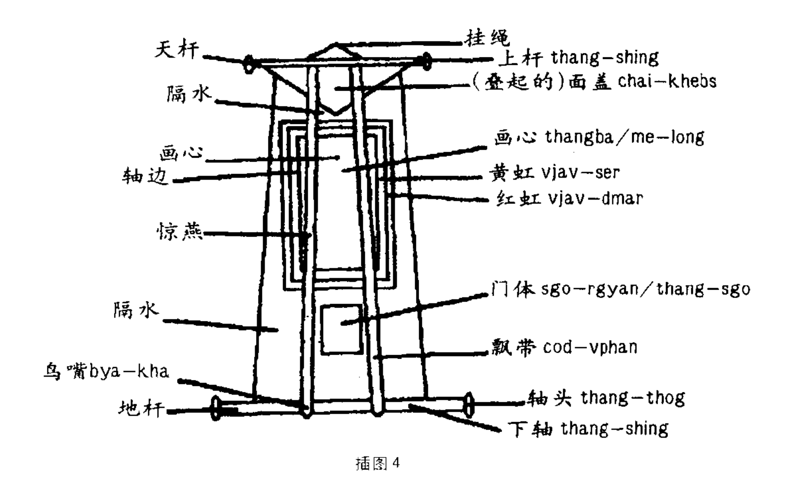


插图 4

现在见到的大部分唐卡都是竖幅，画心部分多呈长方形，画心边缘四周用黄色、红色绸布压边，并将画心与画面上下左右的装裱锦缎隔水缀连在一起，作为隔水的锦缎几乎都采用团花图案的锦缎或织锦，在其背面仍然覆有棉布。唐卡的下隔水中央贴有一块与整个隔水颜色不同的正方形锦缎；或者在上隔水和下隔水的中央贴有一竖条直抵上下卷轴天地杆的饰锦；或者将下隔水竖向分为三部分，中间的锦缎颜色与两侧不同。唐卡上下方都设有卷轴，上方卷轴天杆多为较细的方形木杆，用以提起展开画幅；下方卷轴地杆较长，为较粗的圆形木杆。整个唐卡画面表面覆有黄色薄绢，上端缝在天杆下缘贴线处。黄绢面盖上，自天杆处垂下两条红色飘带。

反观作为唐卡原型的印度布画，至今没有任何实物例证。现在被认为与印度布画有关、出自中亚的一些唐卡，据图齐教授所见，画面与坛城描绘方式相同，呈正方形，与我们今天见到的各个时期的唐卡毫无共同之处。[1]更为关键的是，和西藏唐卡中见到的横幅一样，图齐所说的近似正方形的唐卡除了四周简单的镶边外，并没有锦缎装裱，也无从“卷起”。

从唐卡的装裱形制结合汉地卷轴画发展的历史来看，唐卡采用的装裱方法当属源于唐末、至宋宣和年间（1119~1125年）日臻完备的著名的书画装裱方式“宣和装”。唐时的卷轴画主要指右侧横向卷起的卷轴，竖向卷起的卷轴称为挂轴。唐代挂轴的突出

[1]《西藏画卷》第267页：“最古老的唐卡，无论是来自古格还是来自卫藏；无论是藏人自制还是自印度输入，都倾向于方形，也就是说，其长宽之间的比例要比现代唐卡小得多。”事实上，近代的印度绘画也多呈横幅，并没有类似唐卡的装裱。

特点是画心两侧没有镶边，以致于人们认为唐代的挂轴可以看作是卷轴的竖挂。至宋时，挂轴形制逐渐完善而形成宣和装样式。宣和装装裱格式分为两种：第一种，画心上下有绫隔水，然后在画心四周镶褐色小边，再上镶天头，下镶地头，在天头上加贴惊燕；第二种，在画心的四周直接镶黑色小边，然后上镶上隔水与天头，下镶下隔水与地头。[2] 宣和装的装潢方法一直被认为是经典方法，元、明、清乃至近代都继承了这种方法。从形制上分析，唐卡的装潢法基本上模仿的是宣和式装潢法。然而，时至今日，由于宋代卷轴画存世极少，少数遗世作品的最初装潢格式在漫长的辗转流传过程中早已被后代格式替换，从事中国书画装潢的学者们还没有看到宋代宣和装的装潢实物例证，我们今天所说的宣和装样式装潢的作品大部分都是后代的仿宣和式装潢法。因此，假如我们要判定唐卡的装潢就是就是宣和式装潢法，必须有实物的证据和年代的对应。十分幸运的是，黑水城见到的雕版印刷作品和唐卡作品为研究唐卡与宣和式装潢法之间的联系提供了实物依据。

我们首先来看黑水城一幅著名的木刻雕版印画《四美图》（图版 137）。

《四美图》尺幅为七十九厘米 × 三十四厘米，画面上方有榜题"随朝窈窕呈倾国之芳容"，画面描绘的四位美人分别是绿珠、王昭君、赵飞燕和班姬。有一条"平阳姬家雕印"的榜题说明了此画刻印的地点。[3]榜题中的"平阳"为古地名，宋徽宗政和六年（1111 ~ 1118 年）升为平阳府，明以后府治在临汾。[4]从中国雕版发展的历史来看，中国雕版印刷术始于唐代。值得重视的是，在四川成都、甘肃敦煌等地发现的唐代单页木刻还愿佛像，尺幅大多在四十厘米 × 六十厘米，有些佛像雕版印出后施以手工彩绘，并在顶端粘上横杆以便悬挂，这些木板佛画都是信徒们为了还愿而供奉的。[5]我们将黑水城的这幅《四美图》与西夏时期刻印的另外几幅作品加以比较，如本书收录的在西夏雕版的《大黑天神像》和《官宦与仆从》，[6]就会发现《四美图》的笔法更趋精细，人物面庞丰满圆润，仍然留有唐代遗风，人物衣饰的用线手法颇得宋代画家李公麟的韵味，以流畅细密的线描衣纹与人物面部及背景形

[2]王以坤：《书画装潢沿革考》，紫禁城出版社，1993 年，第 8 页。

[3]史金波等：《西夏文物》，文物出版社，1988 年，图 79。

[4]平阳被认为是尧所置都城，因其地在平水之阳而得名，春秋时就属于晋国，战国时属于魏国。三国魏正始八年，分河东的汾北十县置平阳郡，宋政和六年升为平阳府，明以后府治设在临汾，1811 年裁府留县。

[5]卡特著，吴泽炎译：《中国印刷术的发明和它的西传》，商务印书馆，1991 年，第 61 ~ 7?、70 ~ 85 页，第 56 页图（T. F. Carter, The Invention of Printing in China and Its Spread Westward, 1925, Columbia University Press）。

[6]比奥特罗夫斯基：《丝路上消失的王国》，图版 63（Piotrovsky, Mikhail, Lost Empire of the Silk Road—Buddhist Art from Khara Khoto, Milan, 1993）





图版 137　四美图（《西夏文物》）

成强烈的疏密对比，这些特征在元明道观壁画中得到了继承，如山西芮城永乐宫壁画和北京法海寺壁画。《四美图》人物服饰上装饰的团花图案，亦为宋代绘画多见，但在元代刻印的《西夏藏》和《碛沙藏》的木刻插图中，这些特征并不明显。

《四美图》流入西夏（黑水城）的时间和途径有两种可能：第一种是在西夏建国前后。早在宋景德四年（1007 年）西夏国王德明母亲去世时，德明请求到五台山修供十寺，并派使臣护送供品祭祀。[7]宋宝元元年（1038 年），在元昊称帝之前，即上表章给宋朝，希望派人到五台山供养佛宝，[8]《四美图》等此时进入西夏。第二种可能是在西夏后期，西夏人在前往金朝所在的解州购买雕版经藏时得到了这幅印画。[9]解州位于今天山西省运城西南，金朝当时（金皇统八年至大定十三年，1148 ~ 1173 年）在此天宁寺雕刻汉文大藏经，即后世所称"赵城金藏"。[10]然而，《四美图》上的榜题说明雕板的地点是在平阳而不是解州，雕版的"姬家"似乎表明是一个小的家庭作坊而不是大的刻经处。《四美图》及黑水城另一幅与之同时期描绘关羽的《义勇武安王》，[11]都是宋代雕版纸马印画等流行的才子佳人、忠孝节义的传统题材，与金、元时期的佛教题材稍有区别。所以，《四美图》的刻印年代或许比"赵城金藏"的年代更早一些，或许就是在宋宣和年间前后。

具有相对准确年代推论的《四美图》，其装潢形式较为完整地展现了宋代宣和式装裱法的真实面貌，几乎就是唐卡所本的装潢形式。作为单页的雕版印画，《四美图》是完全按照挂轴的样式刻印的，画心呈长方形，画心周围的回纹边框对应唐卡的"黄虹"和"红虹"，上下绫隔水的长度大致相同，上隔水部位贴有惊燕；从构图来看，《四美图》呈行进中的人物有一种冲出画面的动感，与后代山西水陆画的风格相近，画面题记标识的位置表面此画不像是专为单页的雕版印画设计的画稿，而像是截取了壁画的一个局部，然后用一种新的装潢法即宣和式装裱法装裱；《四美图》画面的天头位置刻有两只飞凤，这两只飞凤并非按照汉地吉祥图案的规则呈对称状，双头或双尾相接，而是尾首相随，给观众的印象是它们要冲出画面之外，飞凤与晚周帛画中风的造型及其所表现的意蕴是相似的。更引人注目的是，《四美图》上方飞凤的造型与西藏绘

[7]史金波：《西夏佛教史略》，第 28 页。

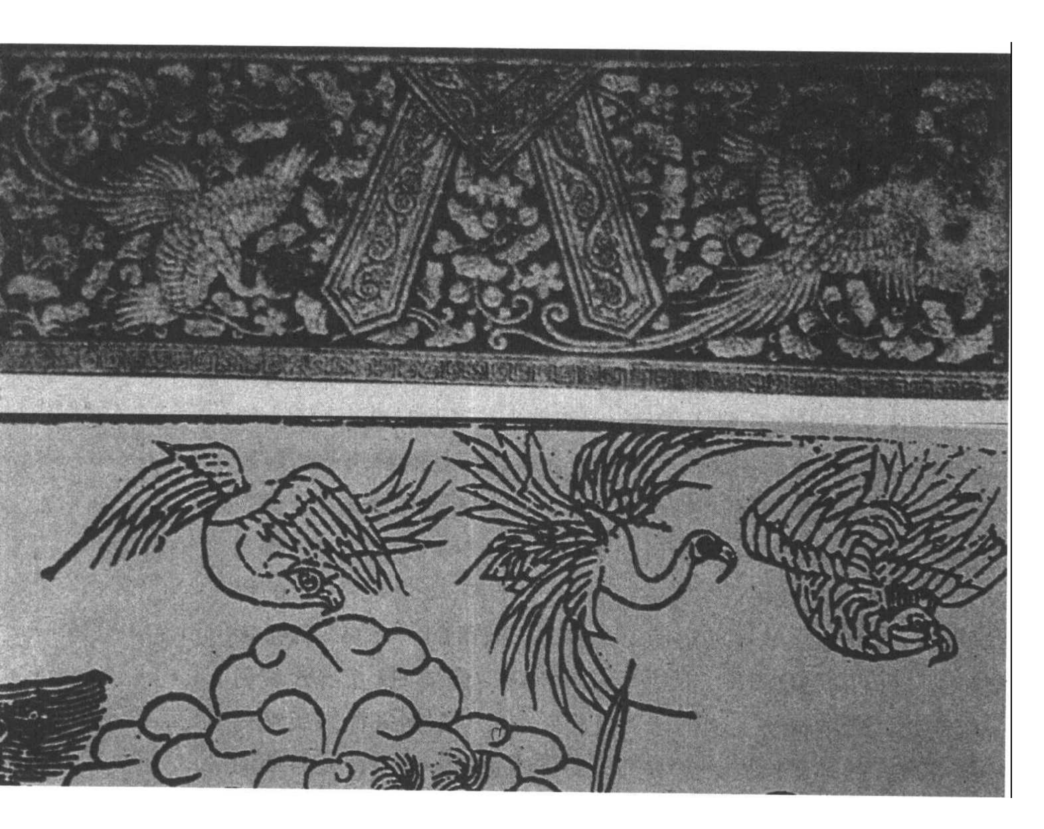
[8]转引自史金波：《西夏佛教史略》，第 29 ~ 30 页；《宋史》第 485 卷，第 13995 页："宋宝元元年，表遣使旨五台山供佛宝，欲窥河东道路。"

[9]《金史》第 60 卷，第 1408 页；《西夏书事》第 36 卷，第 9 页："九月辛亥朔，夏谢恩，且请市儒、释书。"

[10]金藏在元代又有补刻，装潢采用卷子式，共收佛典六千九百余卷。1933 年在山西赵城广胜寺发现此版藏经四千九百五十七卷，两年以后由"上海影印宋版藏经会"和"北平三时学会"影印其中罕见佛典四十九部，题为《宋藏遗珍》，作为方册本一百二十册发行。关于"赵城金藏"，还可参看宿白先生：《赵城金藏、宏法藏和萨迦寺发现的汉文大藏残本》，载《藏传佛教寺院考古》，第 222 ~ 233 页。

[11]史金波等《西夏文物》图版 80。此幅雕版印画的镶边回字纹与《四美图》完全相同，估计是一批作品中的其中两幅。





图版138 《四美图》飞凤与战神唐卡鸟图

画中表现十三战神的唐卡上方所绘鸟形几近一致（图版138）。

从西藏绘画发展的历史来看，汉地艺术对唐卡的影响主要表现在画面背景的描绘上，如山岩、溪水、云雾、花草树木、宫室楼阁等等方面。事实上，由于佛教造像有其自身严格的造像尺度，画面佛像或神灵等主像丝毫不能变动，能体现艺术家创作个性的内容恰恰是唐卡的背景描绘。况且唐卡样式的出现是在佛教作为一种外来宗教传入西藏后触发而形成的，也就是说藏人用了一种现成的艺术形式来容纳现成的佛教内容，而并非是由于佛教内容而对应形成一种新的艺术样式。所以，研究唐卡的起源，并不是研究唐卡画面的内容，并不能以唐卡所描绘的内容、画面内容的来源或风格来确认这种艺术形式本身的来源，而更要重视其形制起源的研究，形制的起源才是唐卡起源的关键所在。因此，笔者本章论述的唐卡的起源正是指唐卡形制的起源，而不是指唐卡描绘的内容。唐卡画心的红黄边框、上下隔水、飘带等这些宣和装

的形制特征在印度布画中截然无存，然而在11世纪前后的汉地卷轴画中无一例外地都能找到。最能说明《四美图》与唐卡之间渊源关系的就是《四美图》天头部位的惊燕，因为这两条惊燕就是唐卡令研究者对之困惑的两条飘带，很多人认为唐卡的飘带是用来捆扎卷起唐卡的，实际上不是这样，因为唐卡的天杆上另有系绳。因此，唐卡的飘带（cod vphan）是惊燕无疑。《四美图》惊燕的尖头做成箭头状，唐卡飘带的尖头也呈如此形状，更令人惊奇的是，藏语称之为“鸟嘴”（bya kha），燕子属于鸟类，故“惊燕”端头为“鸟嘴”，从之可见唐卡之飘带源于宣和装惊燕的痕迹。《四美图》惊燕上的三角饰物，笔者推断这可能类似与唐卡展开，面盖卷起时形成的皱褶的简化图示，因为有关惊燕的文字并没有提到这块三角形（插图5）。

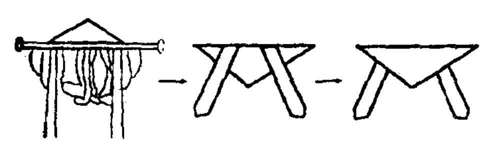


插图5 简化的面盖与“鸟嘴”

虽然宋或宋以后传世的作品很少加贴惊燕，而且宋以前惊燕的具体样式也不甚清楚，但惊燕本身是宋宣和装的典型标志之一。关于惊燕的起源，据说在宋代就作为一种装饰剪贴在天头部位。这条带子称为“经带”、“绶带”或“惊燕”。有传说认为，中国古代的堂屋较高大，屋内时常有燕子飞人。燕子在天杆上落脚或碰撞画轴，有时会弄脏或损污画面，因此有人在天杆上装了两条丝带，搭在天头上，当风吹动画轴或燕子翅膀碰撞画轴的时候，燕子就惊飞了，久而久之，惊燕就成了天头上的装饰品，早期的惊燕是活动的。[12]此说似为有理，实际上是后人对此的猜想，现在见到的“惊燕”一词的记载见于清代高士奇所著《天禄识余》。在宋代周密著《齐东野语》所收《绍兴御府书画式》中，称“惊燕”为“经带”或“绶带”；况且，《四美图》“惊燕”两侧所绘鸟形为飞凤而非燕子，所以，宣和装中的“惊燕”的具体含义尚待考证。

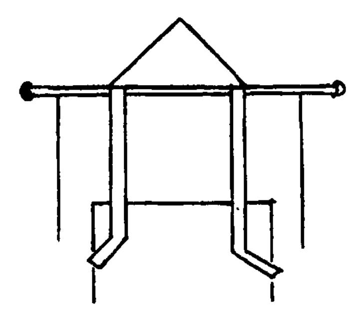
[12]王以坤：《书画装潢沿革考》，紫禁城出版社，1993年，第28页；（清）高士奇《天禄识余》“惊燕”条。

除了《四美图》之外，黑水城出土的其他唐卡的装潢样式也反映了宣和装装潢法。例如黑水城汉式风格的挂轴《犹勃》（图版139）和拜寺口西塔天宫藏《上师图》（图版76）。这两幅作品的装潢样式大致相同，都是在画心上下加缀上下绫隔水，但画心两侧




图版139 犹勃

并没有贴边，这种方法是宋代初期模仿唐代挂轴的一种简略的装裱法，在后代的书画装裱中也一直在使用。《犹勃》的下隔水无存，上隔水中央存有惊燕一条；《上师图》装潢保留完整，天杆和地杆完好无缺，地杆上还绘有11世纪极为常见的卷草纹，天杆上方所缀三条金黄色的惊燕，惊燕端头的形状与唐卡飘带的“鸟嘴”和《四美图》惊燕的端头完全相同。值得注意的是，这两幅作品的惊燕都是三条而不是两条（前一幅作品两侧的惊燕散失），而且这些惊燕似乎被作为挂轴卷起时捆扎的丝带。这种情形似乎表明装裱作品的西夏人或许还不完全理解加贴惊燕的作用，因为捆扎挂轴的系带与惊燕是不同的。关于这一点，我们在同一时期的日本挂轴中可以找到确凿的证据。因为日本11至12世纪前后的挂轴，画面天杆部位也装有两条二指余宽的丝带，其位置与唐卡飘带的位置相当。两条丝带不是用来捆扎卷起的画轴的，因为画儿卷起来之后，与唐卡一样，两条丝带就垂在画面前方作为装饰（插图6），日本惊燕的质地较硬，前端有硬折痕。[13]众所周知，日本的绘画与日本书画的其他方面一样，受到了来自中国唐宋绘画的强烈影

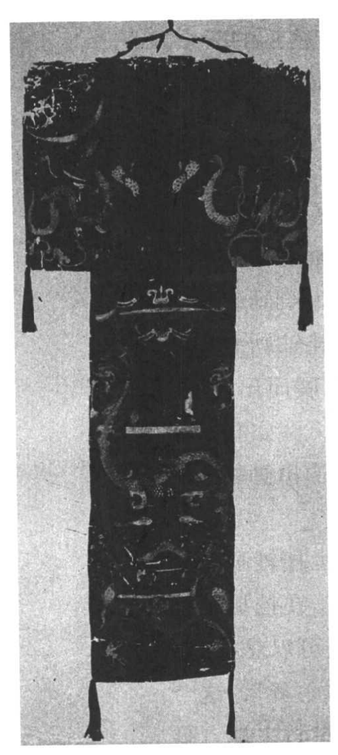

插图6 日本中世纪绘画的惊燕

[13]笔者在哈佛大学Sacler博物馆二层展厅看到数幅日本卷轴画，其中有一幅12世纪初年的作品，画心装裱的是书写的佛经，画面天杆部位也装有两条丝带，下垂至画心上边，这两条丝带不是用来捆扎卷轴画的，因为画儿挂起来之后，两条丝带垂在画面上作为装饰，丝带本身也有装饰效果。这幅画的创作年代大致相当与宋宣和年间，日本挂轴从11世纪至EDO年间的都有画面的两条丝带，SECLER博物馆所藏这一时期的卷轴画就反映了这一特点。此外，日本早期带有惊燕的卷轴画内容多为佛教内容，从中隐约可以看出此类卷轴画的起源与佛教有关，日本的这些卷轴画作品从形制上说明唐卡的根源在于汉地绘画。

响。11世纪日本挂轴画装潢样式，无疑与唐宋绘画有密切的联系，很可能就是模仿中国唐末或宋初的装潢样式。日本挂轴画的惊燕样式再一次表明唐卡形制来源于汉地挂轴画。

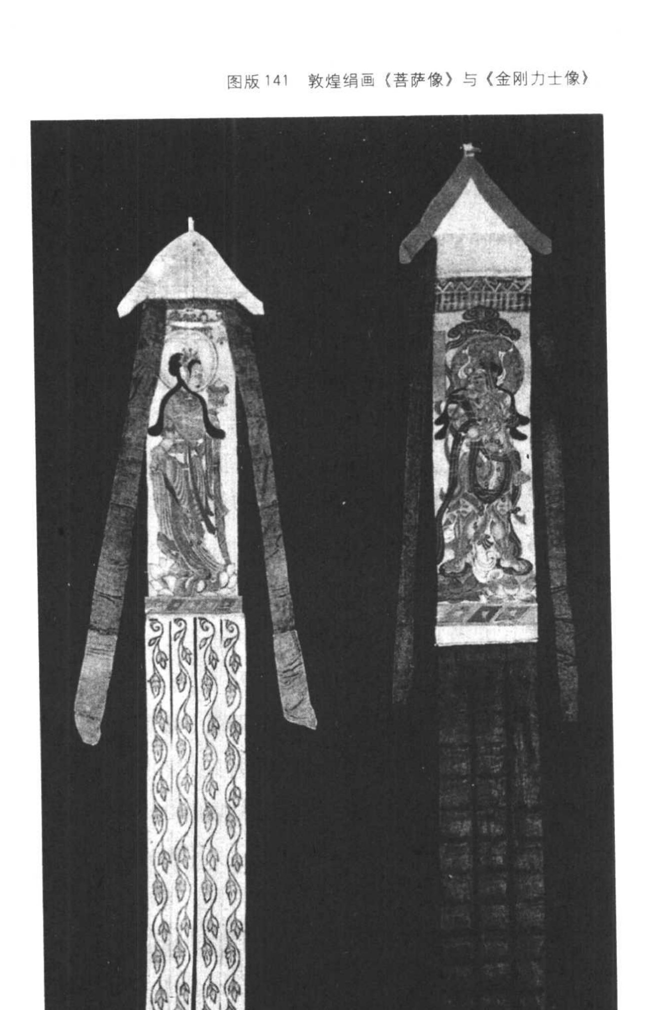
本节前面提到，研究中国卷轴画发展史的学者有一种看法，认为挂轴就是从卷轴发展而来的、挂轴就是卷轴的竖挂。然而，笔者以为，汉地挂轴虽然受到卷轴的影响，但启发挂轴的不应是卷轴，而是旗幡画。 从汉地绘画发展的阶段来看，作为绘画形式的卷轴画， 其形式得之于竹简册页和缣帛纸卷，它与挂轴画的发展遵循了不同的途径。挂轴是随着民间宗教仪式的发展而出现的，笔者以为其最初的形式源于丧葬仪式中使用的旗幡，例如我们今天看到的晚周帛画以及长沙马王堆汉墓出土的T字形帛画幡（图版140）。

窥一斑而知全豹。我们可以分析旗幡帛画与后世挂轴画之间存在的蛛丝马迹。首先，现今发现的所有出土帛画，在挖掘时它的上部都带有横杆，并有系的绳子，证明它们最初是可以悬挂的。其次，后世书画装潢者称挂轴画天杆为“竹竿”或“竹界”，这个名称使人想起挑幡的竹竿，因为缣帛大多产于南方有竹之地。第三，作为宣和装标志之一的经带或绶带，从其产生的年代顺序分析，极有可能是帛画幡飘带的延续。我们来看，晚周帛画幡的具体位置不可考。西汉马王堆T字幡有四条飘带，其位置如图版132所示，上下方各有两条飘带。及至唐代，其例证我们可以观察现藏大英博物馆9世纪的敦煌绢画幡《菩萨像》与《金刚力士像》（图版141），它们与西汉T字形帛画幡之间的联系与演变是显而易见的。帛画幡的天杆在绢画中汉式幡幢的斗拱，成了人字形；T字幡上方的两条飘带移到了天杆上，并作为经带或惊燕保留在宣和装装裱法的天头部分；引人注目的是，敦煌旗幡画上方飘带的端头与《四美图》的惊燕，以及唐卡飘带的端头都呈箭头状，可见其间有一种内在的继承关系。此外，帛画的飘幡带是象征灵魂化为鸟禽向天界飞升的飘动感，是具有实际功利目的的装饰物，这也是经带或唐卡的飘带被称为“惊燕”和“鸟嘴”的内在原因。T字幡下方飘带为了适合唐代旗幡画的形制而演变为多条、四条或三条。最后，仅在整个一块的、呈下隔水状的幡摆上用墨线画上分



图版 140　马王堆出土 T 字幡

图版 141　敦煌绢画《菩萨像》与《金刚力士像》



割线表示条状飘带，绢画画心两侧没有镶边，上下装裱，从而形成了书画界所谓的唐代挂轴样式。

马王堆帛画幡被艺术史研究者忽略的就是T字幡的象征意义，这是解决唐卡形制寓意的关键所在。T字幡独特的形制象征了灵魂从人间进入天界的过程，所以T字幡上方横宽部分与下方竖窄部分的结合处有天界之门，帛画顶端绘有太阳和月亮，太阳之间有汉族古代神话中的金乌，但月亮是下弦月而不是满月，其中也没有绘捣药的玉兔。事实上藏传佛教的一些造像也继承了日月的如此描绘方法，很多唐卡和版画都绘有日月。在黑水城一些唐卡的上方往往绘有月亮和太阳，而且在唐卡中出现的日月与其他场合，例如喇嘛塔顶端的日月样式，即太阳在上，下弦月在太阳下方托住太阳的传统画法不同，这一特点我们在本书收录的作品《药师佛》唐卡中可以看到：主尊右侧胁侍日光菩萨和左侧月光菩萨手中所持莲花上方分别是金乌红日和玉兔白月。

除此之外，T字幡的象征寓意还有助于我们解决唐卡形制中一个令人费解的难题，那就是唐卡下绫隔水中央加贴的一块锦缎装饰，藏语称之为“门饰”（sgo rgyan）。现今形制唐卡的门饰安置在下绫隔水的正中央，上不搭画心红黄镶边“黄虹”与“红虹”，下面也不接地杆。然而，很多唐卡的门饰则是上搭画心红黄镶边，但下方不接地杆。不过，也有大量的唐卡作品的门饰呈狭长状，上搭画心底边红黄镶边，下接地杆。

从门饰的这几种形式的演变过程分析，唐卡下绫隔水正中的门饰最初与T字幡的形制极为接近。那么，唐卡与T字幡以及由T字幡演变而来的旗幡画之间是否存在着必然的联系呢，这种联系有助于我们对唐卡起源另一个深层次的原因的理解，笔者本人认为这种联系是存在的，原因如下：

1.汉地的丧葬用帛画幡与佛教长幡有渊源关系，佛教长幡是由帛画幡逐渐演变而成的，这一点是毋庸置疑的。例如，藏于法国吉美博物馆的敦煌绢画《引路菩萨图》（图版142），就是绘一位高大的菩萨，为一位端庄华贵的妇人引路，榜题记有“女弟子康氏奉为亡夫萨诠，画引路菩萨壹尊一心供养”。绢画所描绘的就是此幡引导妇女前往天国之情景，可见丧葬用的帛画幡与佛教长幡

的作用最初是一致的。[14]从汉地旗幡发展的历史来看，至迟在3世纪，帛画幡在汉地已广为流传。至三国魏时，帛画幡已经在起塔建寺时普遍应用。[15]东晋时，更有佛教僧人将帛画幡用于佛教仪式，如晋武帝时，为避战乱，道安（314～385年）率弟子慧远等四百余人至湖北襄阳建檀溪寺，铸佛像，使用金丝绣像和帛画幡。据目前所知，最早的五彩幡是云岗二窟和十一窟上的浮雕，此后幡幢形制大致源出于此。呈长方形并有图像绘于其上的幡在年代上晚于幡上没有图像的五彩幡，完整的长方形绘画幡的制作法在唐代就已完全形成。这种长方形幡大多是用丝绢制成，其形制、装潢方法都是汉地风格。故法国学者热拉·贝扎尔等人指出："幡幢的装潢技术不大可能是与印度或西域传入的图像同时传入中国的，可以断代为9和10世纪并带有装潢的回鹘经幢则明显受到了汉地的影响。"[16]

由汉地丧葬仪式使用的幢幡与帛画，结合由西域传入的佛教图像与幢幡样式，用汉地帛画飞幡装饰方法演变而成的敦煌长方形图像幡是西藏绘画最早的样本，如藏于大英博物馆的幡画《敦煌金刚手菩萨》（图版94），上面就写有藏文榜题。[17]我们还应当关注如下的事实，吐蕃自781至848年统治敦煌近七十年，当地的很多藏人画家实际上都是按中原方式绘制旗幡画，甚至还用棉布绘制幢幡。[18]现今藏传佛教寺院使用的横幡，就是古代幡幢的变化形式。对藏文的"幡"一词进行分析，发现它本身确实就是一个中古汉语借词。"幡"藏语读vphan，因为藏语没有汉语fan的[f]音，译[f]时常用ph代之，如"一分钱"之"分"读成phing。藏传佛教的重要仪仗之幡，从此借词来看，是在敦煌时期传自汉地，该是没有疑问的。除了敦煌旗幡画外，我们仍然能够在一些后期作品中找到唐卡与敦煌时期作品联系的例证，例如一件早期的《佛足印》唐卡就是对笔者唐卡起源说给予有力支持的证据之一。这幅唐卡为丝质，薄施色彩，断代在11世纪前后。巴勒教授认为，此画是兹莫尔曼（Zimmerman）收藏品中最早的，也是最不寻常的西藏绘画，或许它还有重大的艺术史价值。绘画的手法和色调也与我们现今知道的西藏早期绘画大不相同，反而与中亚的旗幡画和敦煌所见的带有藏文题记的纸画的某些特征相互印证。[19]

[14]此图吉美博物馆编号为M·G·17657。彩图可见黄征、吴伟编《敦煌愿文集》封面（岳麓书社1985），关于敦煌时期幡之功用，可参阅伯2588与伯2838，《敦煌愿文集》第464页"庆幡文"：素流方誉，夙播清规，长隆胜境之因，每叶庄严之念。于是绣天缯而散彩，镂霞绮以分辉；缀玉还珠，连缯贯彩。厥有厶公谦恭增善，违（帏）绕圆盖之神幡；罄割资财，丝布云中五色之光彩。亦灵独秀，清鉴不群，承家尽（孝）悌之诚，奉国竭忠贞之节。遂能倾心慕教，敬奉圣（足从）。福事已终，焚香祈福。其幡乃镌文拽迥，影摇香阁之风；艳藻萦空，彩辉花园之日。架宏衢而荡色，临风刹以高悬。冥熏之惠乃滋，净福之基逾积。建之者，生福无量；睹之者，灭罪恒沙。以斯造幡功德，焚香念诵胜因，尽用庄严施主即礼：惟愿身如大地，以劫石而俱存；智力高明，等须弥之胜远。六根清净，如皎（月）之升天；三障离身，若莲花之影水，摩诃般若。

[15]如《洛阳伽蓝记》（上海古籍出版社，1978年）记三国魏时帛画幡应运情形时写道："从末城西行二十二里捍麼城。南十五里有一大寺，三百余众僧。有金像一躯。举高丈六，仪容超绝，相好炳然，面恒东立，不肯西顾。《父老传》云：此像本从南方腾空而来，于阗国王亲见礼拜，载像归。中路夜宿，忽然不见。遣人寻之，还来本处。即起塔，封四百户，供洒

图版 142　引路菩萨图（法国吉美博物馆藏）

扫户。人有患，以金箔贴像，所患处即得阴愈。后人于像边造丈六像者，及诸宫塔乃至数千，悬彩幡盖亦有万计，魏国之幡过半矣。幡上隶书云太和十九年，景明二年，延昌二年。惟有一幅，观其年号，是姚秦时幡。"

[16]热拉·贝扎尔、莫尼克·玛雅尔：《敦煌幡幢的原型与装潢》，耿昇译：《法国学者敦煌学论文选萃》，中华书局，1993年，第595～614页（Origine et montage des banni éres peintes de Dunhuang par Robert-Bezard et Monique Maillard）。

[17]据史伯林（Elliot Spering）考证，菩萨左肩字母是反写在丝绢上渗透过来的藏文字母 pa-ja-ra-pa-re-na，实际上西方一些研究西藏艺术史的学者也认为西藏地方最早的绘画就是来自敦煌的旗幡画丝绢画。如Henss写道："来自敦煌的旗幡画，或许可以作为西藏绘画最早的样式，但断代不能早于9世纪。"（Silk banners from Dunhuang, which may have served as the earliest models for Tibetan painting, are not dated earlier than the ninth century. Henss, Michael, An Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa, Orientations, XXV/6,（1994）p.48-53）

[18]如伯2032（2）上有唐僖宗中和四年（884）的破除历，背面记有"粗緤一匹，报恩寺起幡人事用"字样。

[19]图版《佛足印》，尺幅为五一三点三厘米×五十四厘米，出处见于：P. Pal, Art of the Himalayas, p.147, pl. 79，丝质彩色，断代为11－12世纪。巴勒教授认为，"此画是兹莫尔曼家族（Zimmerman）收藏品中最早的，也是最不寻常的的西藏绘画，或许它还有重大的艺术史价值。此外，绘画的手法和色调也与我们现今知道的西藏绘画大不相同。另一方面，作品些许任意、草率的笔触使我们不禁想起那些装嵌入金铜佛像内膛的纸片速写佛像（谢按：这些纸片速写佛像参看Huntington, 1990《菩提树叶》图版 114）以及中亚的旗幡画，浅淡薄施的色彩（看似随意的笔触）也是敦煌所见的带有藏文题记的绘画的特征，或许是藏人艺术家绘制的作品的余响（例证参看Whitefeild, 1983, vol.2, nos.48-49）。与《佛足印》可以比较的是贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪》（Beguin et al, 1977, nos.22－26）和来自黑水城的佛教造像。确实，这些佛像的风格与10至11世纪波罗风格有关，所以可以排除早于10世纪的断代可能性。作品构图最为突出的特征是置于莲座上的一双脚印。脚应该是金的，脚心有莲花的吉祥标志，非常像释迦牟尼佛的足印的表现方式。两脚印之间有三尊像。顶部立像有十一首十臂，为十一面观音；中央的是坐像，非常像观音的简单身形；最下一层亦为坐像，穿藏式服装，戴着早期雅隆王朝时期吐蕃赞普的有带帽子，极有可能是松赞干布。因为他被藏人看作是观音的化身。两侧胁侍人物（底部）很可能是这位赞普的两位王妃文成公主和尺尊公主，其发髻样式和服装是典型的西藏风格"。（谢按：这幅作品表明唐卡样式与敦煌作品的关系，初期的唐卡质地不一定用棉布，这幅作品就是丝质，虽然这幅作品的年代因为其中的波罗成分而被认为是10世纪以后的作品。）



2. 从唐卡最初的功用分析，我们可以找出它与T字幡在丧葬及民间仪式中使用的共同点：（1）唐卡画心部分，藏语称为me long，即“镜”，等同于藏人萨满巫师使用的铜镜me long，是神灵降旨显现的地方；佛教画像不以me long称画心或整个画面，神灵也不自铜镜中显现。（2）作为画心镶边的“红虹”与“黄虹”，正如其名称所示，是神灵的光芒及往来的工具，寓示神灵出自吉祥彩云之中。（3）最为重要的是，唐卡的门饰（sgon rgyan），又称“唐门”（thang sgo），是神灵进出唐卡的大门。整个的唐卡，实际上是将平面观想成一个立体的龛室，与西伯利亚满通古斯语族民族萨满巫师使用的神像卷轴画在本质上是完全一致的。（4）“唐门”的功用恰好就是T字幡的下方条幅，寓示一条进入天界的通道；（5）唐卡画面上面另有一块丝绢遮布，称为面盖，这是汉地挂轴没有的设置，它与藏传佛教寺院中护法神像龛前的遮布是同一性质。此外，寺院中的佛像、祖师像、菩萨像一般都是敞开的，人们可以直接跪拜，但护法神，尤其是源于土著神灵的怒相护法神，通常才加盖遮布。这一现象似乎表明，虽然现今发现的早期唐卡以佛像、菩萨像为多，但它们最初或许与旗幡画内容相关的某些民间仪式有关。

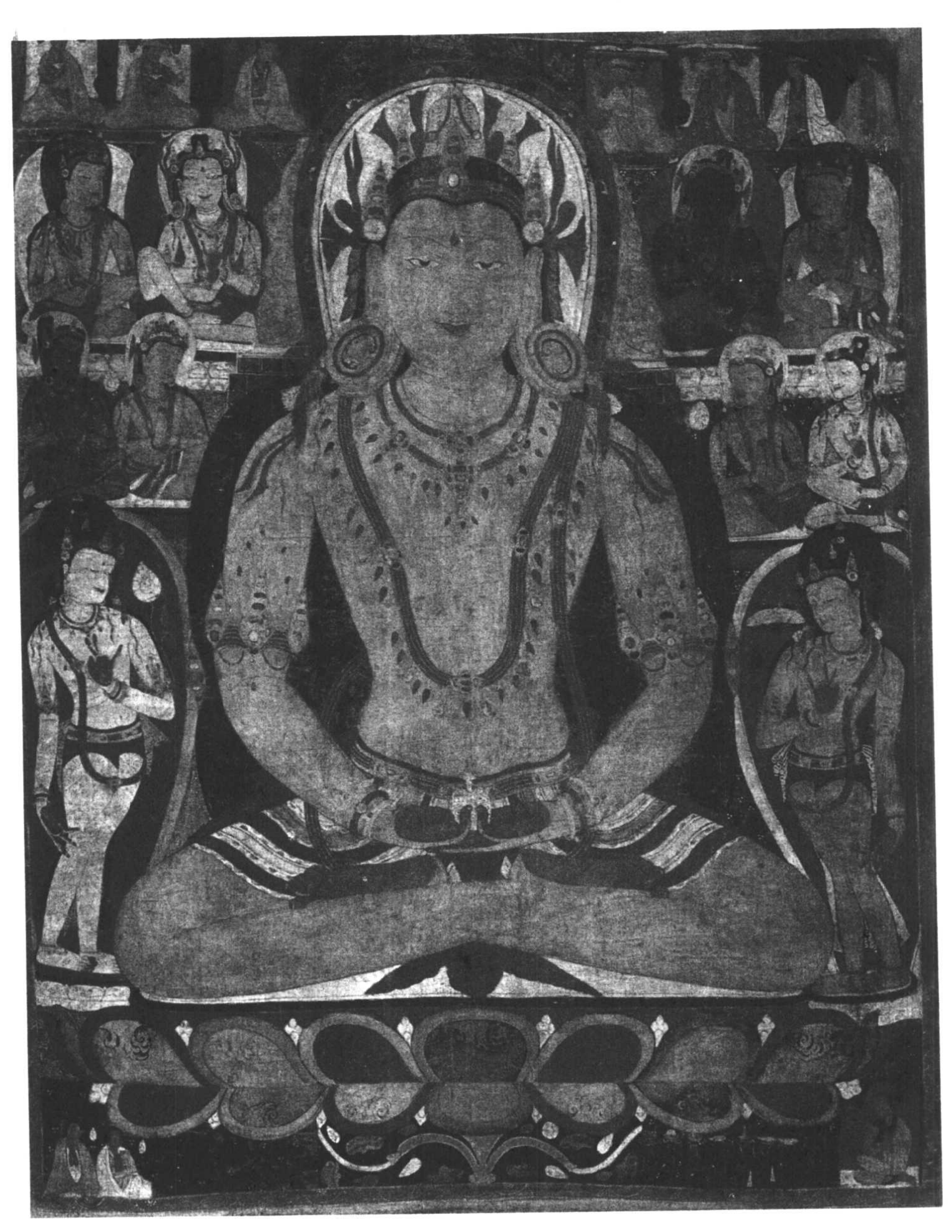
3.从对thang kha一词的另一种拼法thang ka的语源分析，我们还可以找到唐卡源自经幡的某些证据。我们知道，thang一词有“平摊”的含义，引申为“伸展”或“平顺”（kham khum min pa）。如古藏文thang la为“铺设”、“陈设”；thang chod pa snam rigs bkrus nas skam sa thang chos par rgyang rgyas pa“把毯子洗净，平铺在地上拉伸”；thang sha gtod pa“铺平”、“绷紧”。这里thang有一种面积广大、全部遮住的含义，由此义衍生出“紧”、“结实”、“裹住”、“捆住”的意思。如thang thang“紧紧的”、“健康”；thang ma“平坦”、“均匀”；thang lhod“松紧”；thang pas thang lhod snyoms por bsdams pa“绳子捆得不松不紧”。实际上，thang的一种本义是“兽皮”，尤其是珍兽獐子皮（亦与松脂有关）。剥下来的皮有“平展”之意，引申为“大地”、“平原”，所以藏族创世歌谣中有剥下牛皮诞生大地的说法。[20]藏人日常使用的糌粑口袋，即thang khug，其中

[20]如《斯巴宰牛歌》讲到斯巴宰牛时，剥下牛皮铺大地，所以大地是平的（srid pa ba chen bshav dus ki/ ba ko blang nas thang ngo btang/ thang kha zhen che no de gis red //）。

thang为“皮”，khug是“角落”、“弯曲”之意。游牧民族以皮革为计价单位，故thang gzhi指“价格”，thang gzhal“估价”。thang kha所用之thang，未取其“皮”之意，而是用其引申义，thang kha有可能是指柱子上悬挂的幡，类似于藏传佛教中使用的“柱面幡”(ka vphan)，笔者以为，这是唐卡可能的起源形式之一。作为旁证，我们可以观察thang shad一词，thang shad是一种仪式，指僧人放下肩头的披肩，用手轻拂以代表顶礼之意。这里的shad即是动词shad pa“弹拂”，而其中的thang自然是指披单本身——一种长方形的红色棉麻布。thang ka的ka指“柱”等于ka ba/kva ba，thang ka即指“布柱”或“幡柱”，属实词并列形成的词组；如果认为thang来自名词化动词，thang ka也可以解作“(以幡)遮柱”。

与唐卡的这种解释相关联的另一个藏语词是thang sku，可以直译为“唐卡佛像”或“平面的像”，似乎非常合乎现代艺术分类逻辑。然而，“唐卡”写作thang sku的例证极为稀少，而更多地写作sku thang，大多出现在近代文献。从藏语构词法来看，形容词不会放在名词的前面构成词组，放在名词前面起形容词作用的只能是名词，如vjims sku“泥像”、rdo sku“石像”、lha sku“神像”、vbris sku“画像”等。所以，thang sku中的thang是名词thang kha中的thang而非形容词。[21]

[21]将解释为“平面的像”观点出自辛格，这条简短的注文也是笔者看到近年惟一涉及到唐卡语源问题的西文论述之一。参看Jane Casey Singer, Painting in Central Tibet, CA 950—1400, Artibus Asiae, vol. LIX, 1/2, p.87, note 2："Thang-ka这一词可能是指‘平展的什么东西’(The term thang-ka may denote ‘something [ka] flat [thang]’)。图齐将之确定为‘能卷起者’，但还是没有解决这个词的语源学源流。假如这个词被理解为‘卷轴画’的含义，那么，藏人为什么选这个词描述他们画在布上的画就很难理解。图齐指出，藏人指布画有另外一个词ras-bris和ras ri-mo，和梵语指这个词的名称paṭa语义极为接近。然而，藏文有关布画的另一个名称或许对解释唐卡的语源更有帮助，这就是thang-sku一词。字面解释是“平面的身体”其中暗示这种艺术形式图像的二维性质。虽然现在没有办法证明thang-sku一词演变成thang-ka，后缀ka使得形容词thang成为一个简单名词。或许同语源的词素可以在thang-ma和thang-zhu中找到，后一种词出现在15世纪的历史文献中，罗列赫将之翻译成‘平的喇嘛帽flat lama's hat’。”实际上，辛格提到的罗列赫的翻译是错误的，“唐徐帽”指的是漆帽，是高顶帽子，词中的thang指“松脂”而不是“平”。



图版143　《无量寿佛》（美国大都会博物馆藏，断代在11世纪，这幅作品有助于认识早期卫藏唐卡的风格特征）

མི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།



第五章 西夏唐卡的双身图像与西藏绘画中密教双身图像的渊源

第一节　金刚乘佛教的传入吐蕃与藏传佛教双身图像的历史考察

以性标志为象征的神灵崇拜传统在印度源远流长，在雅利安人进入印度之前就已经存在。印度最早的土著居民，和其他的初民部落一样，其原始信仰中就有对大地母亲及其生殖能力的崇拜，并以此构成了早期印度教湿婆信仰的核心。[1]其后，这种信仰逐渐发展出完备的神灵体系和图像传统，自婆罗门教至印度教一脉传承，大乘佛教的瑜伽行派其中就已经接收了这方面的内容，金刚乘的教义就是从大乘的瑜伽行派发展而来的，属于大乘佛教的一支。金刚乘又称为密乘或怛特罗乘，其修法特征是以怛特罗——一种集各种仪式和瑜伽修习方法而且仪轨化的经典为基准进行的。这一教派在波罗王朝统治时期的7世纪末兴起，由居于奥利萨（Orissa）的三跋罗王（Sambhala）因陀罗菩提（Indrabhùti，687～717年）创立。金刚乘的“金刚”（vajra）意味着如同金刚那样永不变化的法的本性，因而金刚乘也被认为是大乘佛教的空性，故而又称空性乘（Śunyatāyāna），在修习实践中将瑜伽与性联系在一起。金刚乘将真言乘主旨的智慧和方便与瑜伽性力观结合，将智慧比做女性，因为智慧具有静的特征；把方便比做男性，因为方便具有动的特征。金刚乘把智慧和方便所达到的终极的境地看作是涅槃，在此境地已经没有智慧和方便的区别，二者融和在一起，故此称为“般若方便”（prajñopāya）或“大乐”（mah-

[1]雅利安人在公元前1800年至1500年侵入印度西北部时，发现当地已有众多的土著居民生活在那里，他们将这些抵抗他们的部落人称为达萨斯人（Dasas），生有黑色的皮肤、厚嘴唇，拥有牲畜，讲一种奇怪的语言。达萨斯人或许代表一种印度河流域公元前2000年就已经形成、当时衰落的文化形态，这种文化创造了高度发达的青铜文明。达萨斯人的宗教保留在印度教有关业力和转生的教义中。考古发掘显示，达萨斯人崇拜大地女神和生殖神，根据假设，生殖神可能就是印度教湿婆（Hindu Shiva）的早期形式，这位神灵被描绘成生有犄角三面的神灵，双腿呈瑜伽姿势，并踵，有大象、虎、水牛和犀牛跟随其后。男性和女性的俑像和男女生殖器的象征标志掺杂其间，表明这是一种祈求生殖力的宗教仪式。参看 David S. Noss & John B. Noss, Man's Religions, 7th Ed., New York, 1984, p.73。

[2]早期佛教所见密教，主要是护身禳灾的咒文，如大乘经典中的很多陀罗尼（dhāraṇi）就是此类仪礼的咒文。这类密教被称为“杂密”。与此相对，以7世纪后半叶见于西印度



图版144　莲花生大师与明妃（13世纪，美国罗宾基金会藏）

ōsukha)。[2]无论印度教怛特罗还是佛教金刚乘，其中心要旨就是证悟书面经典的理论并不是使人产生信仰的理想路径，最好的方式是由能够施行神秘法术的上师导引获取亲身体验，直接与自己皈依的信仰相碰触，通过自己的身体力行来把握真实。和印度教怛特罗一样，佛教怛特罗仪轨也包含某种禁忌成分，但不像印度教那样过分重视感官刺激，其追求的目的仍然是佛教自己的真谛。怛特罗的仪轨包括进入坛城、念诵咒语、作不同的手印及两性结合等。[3]

释迦牟尼佛涅槃以后，印度原处于衰微状态的婆罗门教陡然兴起，传统的佛教因辩论或比试法力不能折服外道，以致经常发生道场被毁、信徒改宗的情景，佛教需要一种新的重视修习实践的教法以适应这种变化，才能和印度教瑜伽行者一论长短。因而金刚乘佛教逐渐兴盛，成为印度佛教最后一个辉煌的时期，从8到13世纪持续了几百年，直至伊斯兰势力控制印度之后才完全消

的《大日经》(Mahāvairocanasūtra)和此后见于西南印度的《金刚顶经》作为基本经典的密教，被称为"真言乘"或"纯密"，是汉地密教和日本东密教义的基础。这两经的中心内容是智慧和方便。大乘佛教的"空"思想是密教教义的根本思想。对这种空性的认识是智慧，认识智慧的途径就是方便。

[3]一些西方学者将佛教怛特罗仪轨中有关双修的内容看成是实际行为而非象征意义："在性结合中，男性作为主尊神，女性（通常是十六岁的少女）作为女神或神灵的伴偶，代表智慧或内明。在双修仪式中，主尊要以控制呼吸和意志的方法阻止射精，使其上行至男尊体内以提升法力。男尊和伴偶分别被称为'金刚和莲花'。"参看David S. Noss & John B. Noss, Man's Religions 7th Ed., New York, 1984, p. 150。事实上，双修图像所展示的画面主要表现的是象征意义而非实际情景。在双修图像中，女神伴偶代表的是智慧，这种智慧是佛教义理中的空性；男尊代表的是对众生有情的慈悲，即达到智慧空性的方法和这种智慧的外在表现方式。男尊和伴偶的结合象征着智慧与慈悲的合二为一，象征目的和手段的完整统一。或许我们不能排除早期双修方法的实践性，因为我们在后面引述的古格王益西沃文告中就有对密乘修习者残害少女的警告。



亡。[4]因为佛教形成在古代的印度这样一个民族、宗教和语言杂糅纠葛的复杂环境之中，其中任何一种宗教的产生必然会受到与之同时存在的其他宗教信仰的影响。佛教也是如此，在其初期以自己整饬完备的理论体系使之与婆罗门教相区别；印度教兴起之后，佛教审时度势，大量吸收了印度教的内容，金刚乘的佛教无疑采纳了印度教有关的神灵体系和瑜伽修行仪轨充实其理论体系和修习实践，但是佛教的金刚乘决不等同于印度教的怛特罗。以东密为代表的旧密宗得自于5世纪中印度笈多王朝在摩羯陀建立的那烂陀寺。佛教在7世纪开始密教化之始，此地为显密教法中心。此后，波罗王朝在兴起之初，在摩羯陀地方建立了超岩寺（Vikramaśilā），藏传佛教密宗的教法主要来自此寺。藏传佛教作为一种特殊的佛教形式存在的特质是将印度金刚乘佛教的神灵体系和宗教仪轨与西藏原始宗教或民间宗教中能够匹和的内容结合在一起，发展出一种新的宗教形式，可以看作是金刚乘佛教的演化形式。[5]藏文史书记载说密教经典最早传入西藏的时间可以上溯至5世纪的拉托托日年赞时期，但是只是到了8世纪，印度一些著名的大论师加入译经的行列并传授密教佛法之后，才真正是金刚乘佛教传入西藏的开始。[6]藏文密乘经典的翻译分为新密和旧密两个时期。从7世纪松赞干布邀请印度佛教大师孤萨罗等入藏翻译密乘经典开始，到8世纪中叶赤松德赞邀请莲花生大师和班钦·比马拉米扎等人藏传法译经，直至10世纪末印度佛学家米底来西藏为止，历代所译密宗教法名为旧密；11世纪大译师仁钦桑布以后所译密乘经典为新密。[7]10世纪后宏初期滥觞于西部藏区的密乘教法，实际上都是自7世纪以来传入的旧密，旧密经典的翻译跨越了前宏期与后宏期的界限。由此看来，金刚乘在波罗王朝成立以前实际上就已经传入吐蕃，只不过是在较小的范围内流传。当时人们就有这样的疑问，流行的密乘教法，特别是无上瑜伽密，是否可以将之纳入典籍而奉行。最后决定，此类教法只有通过王室的允许之后才能将它们译成藏文。[8]可见吐蕃时期翻译的一些旧密经典本身就包括了无上瑜伽密智慧母续部的内容，说明这些大论师在译经的同时传授着他们所译的教法，双修内容的上乐金刚法是其中重要的内容。例如，印度论师班钦·比马拉米扎就将上乐

[4]关于印度金刚乘佛教及其对西藏佛教的影响，戴维斯内尔格鲁夫在其著作《印藏佛教史》中作了充分的分析。参看该书第117～304页。（Snellgrcve, David L., Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors, London, 1987）作者不同意现在一些西方学者和印度当代学者的观点，把佛教自8至13世纪逐渐密乘化的过程看作是佛教逐渐演变成为一种和流行的印度教没有区别的宗教形式（第117～118页）。

[5]两者之间并不完全相同，因为藏传佛教并非等同于密教，密教内容只是藏传佛教的一个部分。

[6]吕徵先生在《西藏佛学源流》中写道："西藏密法非始于莲花生，而在其后，以印度学者法称、静友、觉寂、觉密（佛密）等相继来藏，广译密典，兼传其学，实际旧派密法始于此时。"参看索南才让：《西藏密教史》，第154～156页。

[7]孤萨罗（ku-sva-ra）、班钦比马拉米扎（pan-chen bi-ma-ia-mi-hra）、米底（ondita smri-ti）。

[8]《丹珠尔》东京1955年《西藏的三藏》144卷，No.5832: sgra sbyor bam po gnyis pa p. 73-4-6; Bu-ston Rin-chen-sgrub, rgyud sde spyivi rnam par bzhag pa rin po chevi mdzes rgyan (The Collected Works of Buston, Pt.15 Ba) p.127。

[9]刘立千译注：《卫藏道场胜迹志》注释23，第63～64页。《莲花遗教》第80品、第81品记载了这位班智达的事迹。

[10]"所谓嘎巴拉，就是人的头盖骨；所谓巴苏大，就是掏出的人内



图版 145　金刚萨埵与金刚自在天女（11 世纪中叶，美国费吉尼亚美术馆藏）

金刚法传至“玛任钦乔”（rma-rin-chen-mchog），从而创立了宁玛派的传规。[9]藏文文献记载赤松德赞的大妃才邦氏怒斥金刚乘密法的仪轨，说明吐蕃时期这类密法流行开来是没有疑问的，[10]上乐金刚双身修习传承也可以确认最初是流行于吐蕃佛教中的宁玛派，《莲花遗教》等藏文史籍记载莲花生大师曾教授赤松德赞王妃益西措杰等有缘弟子无上密乘八法，其中就有金刚亥母修习法；[11]位于桑耶寺以北的青浦道场，留有吐蕃时期莲花生和益西措杰修习密法的“大密花洞”（gsang-chen me-teg phug），就是修习此类密法的遗迹。[12]此外我们还可以在13世纪初叶的宁玛派唐卡中仍然可以看到与噶玛噶举绘画中完全相同的金刚亥母造像，如罗宾基金会所藏的《莲花生大师唐卡》就是描绘大师和两位妃子修习金刚亥母法。[13]美国弗吉尼亚美术馆藏《金刚萨埵与金刚自在天女》（图版 145）是现今仅见的断代在 11 世纪中叶（1065～1085年）的双身唐卡，此画画面标志身份的人物榜题说明此作属

脏；所谓冈蔓，就是用人胫骨做的号。”“所谓曼荼罗，就是一团像彩虹一样的颜色；所谓金刚舞士，就是戴有人骷髅花冠的人。这不是什么教法，是从印度进入吐蕃的罪恶。”参看《莲花遗教》第79品，四川民族出版社，1987年，藏文本第 460－461 页（ka pva la zer stegs khar mi mgo bzhag/ ba su da yan zer nas rgyu ma bres/ rgang gling yin zer mi yi rkang du vdug/ …dkyil vkhor yin zer khra khra shig shig vdug/ gar pa yin zer rus pavi phreng ba gyon/ …chos min rgya gar bod la ngan bslabs yin//）。

[11]《莲花遗教》藏文本，四川民族出版社，1987年，第 644～647 页。

[12]笔者1996、1997 年两度赴青浦考察，此处留有吐蕃时期的洞窟 kevu-tshang，至今仍有藏区各地来的僧人在此地修习。

[13]此幅唐卡为 Shelley & Donald Rubin基金会的藏品。作品年代为1200～1299年，尺幅四十八厘米×三十六厘米，棉布，宁玛派作品，图版自 www.tibetart.com 下载，说明文字如下：莲花生大师是8世纪印度佛学大师。当建筑桑耶寺时，为了调服作祟的土著精怪神灵，藏王赤松德赞邀请莲花生进藏。大师在尼波罗闭关入定，然后入藏，一路降服诸路妨碍佛法的妖魔，并将教法传授给藏王和众多弟子。此处描绘的莲花生大师和他的印度明妃公主Mandarava与王妃益西措杰。画面下方作宏法印的长发喇嘛可能是伏藏师尼玛维色（Terton King Nyima Oser），唐卡为宁玛派传承，卡背面文字为OM AH HUM。



于早期宁玛派。[14]与此唐卡相似的金刚萨埵与金刚自在天女像亦可见于11世纪克什米尔的青铜像。[15]这一早期造像样式被后世作品所模仿，如法国吉美博物馆所藏的《金刚萨埵与金刚自在天女》(图版148)。[16]从这些作品遗存可以推断前宏期宁玛派广泛应用双身图像是没有疑问的。

文献的证据表明包括上乐金刚法在内的金刚乘无上瑜伽密智慧母续部教法与仪轨在吐蕃地方前宏期就已经存在并在一定范围内流传，这一点毋庸置疑。然而，有关无上瑜伽密仪轨的图像，是否在前宏期也已经见诸作品？虽然密教仪轨与密教图像的关系决定了前宏期此类图像存在的可能性，但以前我们一直没有找到前宏期存在无上瑜伽密仪轨图像的例证。出现这种局面的原因是我们以前囿于这样一种定式思维，认为双身图像不可能出现在前宏期，这种认识阻止我们进一步的探索。我们甚至忽视了这样一个重要的事实：敦煌一带金刚乘内容的绘画的涌现是在吐蕃统治时期，敦煌出土的古藏文写卷中已经出现了有关金刚乘密法修习的记载，这与8世纪前后包括敦煌于阗在内的地区流行金刚乘的史实是完全符合的，证明吐蕃后期金刚乘就已经在吐蕃本土及其势力范围大为流行。[17]榆林窟第25窟[18]波罗样式的大日如来与八大菩萨[19]和壁画中吐蕃藏文榜题明明白白地昭示着吐蕃佛教的印记。然而。从作品的风格往往将它们认为是汉地唐时的作品。[20]其次，敦煌壁画中出现大量的十一面观音图或千手千眼观音图，对于这一现象，以前学者总是从汉地密教发展的线索对汉文观音经咒的翻译和观音图像的演变进行分析，没有考虑吐蕃金刚乘佛教的决定性影响。笔者以为，敦煌观音图像的丰富和发展的重要原因是吐蕃佛教的影响，我们可以认为作为“开元三大士”的善无畏、金

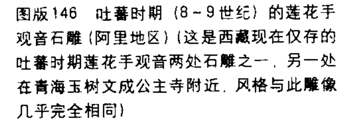
[14]这幅作品现藏于弗吉尼亚美术馆，编号68·8·115，画面主尊为金刚萨埵和金刚自在天女（Vajrasattva and Vajradhatvāīśvarī），作品著录见于 Huntington, Susan L. & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990、图版105、图版解说为第309～313页。亨廷顿根据画面所绘人物榜题，确定此作为1065至1085年的作品。

[15]Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice, Newwark, 1997, pl. K92.

[16]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999, 图版42.

[17]如伯希和敦煌藏文写卷PT42第I、第VIII和第IX部分就涉及这些教法，特别是第VIII部分几乎就是有关Suryasimhaprabha所作《〈密法精要〉注疏》(dpal gsang ba snying povi rgya cher vgrel ba, Delhi, 1976, ff. 308–17)的梗概(A. Macdonald et Y. Imaeda, Choix de documents tibétains conservés a la Biblioth é que nationale, Tome I, Paris 1978, pl. 48–52; pl.59–61)。我们从9世纪前后的作为壁画榜题的敦煌汉文卷子可以知道，大约9至10世纪，印度佛教金刚乘已经出入当时有吐蕃人统治的于阗，因为画家已经开始描绘大黑天神。“于阗语文献也证实了金刚乘在于阗的流行。8世纪或更早一些的时候，于阗就有了明显属于金刚乘性质的《理趣般若经》。在敦煌写卷中，有许多用于阗语写的和用于阗婆罗谜字体梵文写的咒语（陀罗尼）。金刚乘文献中某些偈子或《礼忏文》还和于阗国王尉迟输罗（967～977年）、尉迟达磨（978～982年）及其臣宰张金山、刘再升有关。于阗语《佛本生赞》(Jatakastava)卷末题记载明，抄写此经，用意在于为所有信仰金刚乘的僧俗荐福。”参看张广达、荣新江：《敦煌瑞像记、瑞像图及其反应的于阗》，收入《于阗史丛考》，上海书店出版，1993年，第212～279页。





图版146　吐蕃时期（8～9世纪）的莲花手观音石雕（阿里地区）（这是西藏现在仅存的吐蕃时期莲花手观音两处石雕之一，另一处在青海玉树文成公主寺附近，风格与此雕像几乎完全相同）

[18]张广达、荣新江：《关于唐末宋初于阗国的国号、年号及其王家世系问题》（收入《于阗史丛考》，上海书店，1993年，第32～58页）一文根据窟内题记判定榆林窟第25窟的建窟年代是984年前后（第38～39页）。假如此说成立，第25窟有关波罗样式的图像以及敦煌吐蕃时期的绢画作品的年代尚需重新考虑。不过从该窟藏文题记字体风格来看，10世纪末已经没有如此的吐蕃字体。

[19]榆林窟第25窟大日如来与八大菩萨与青海玉树文成公主寺之同样作品多有可比之处，都是吐蕃时期的作品。

[20]或许是吐蕃时期的莫高窟壁画给了我们这样的印象，如宿白先生认为："8世纪，吐蕃赞普赤松德赞迎莲花生入藏传密法，但现在可以肯定的吐蕃前宏期藏密形象并不清楚。就吐蕃侵据敦煌时期的莫高窟遗迹观察，似乎也分辨不出吐蕃本土影响。盖其时河西在政治上虽与中原隔绝，但僧人佛事间的往还并未中断，所以，中唐时期莫高窟的密教形象，无论因袭本地的盛唐因素，或是来自中原的新样，都是一派唐风。"宿白：《敦煌莫高窟密教遗迹札记》，载《中国石窟寺研究》，第285～286页。



刚智和不空三藏等翻译有关十一面观音的经咒对出现这些图像所起的作用，但经典的翻译与造像的发展之间并不存在正比关系。因为第一部汉译《佛说十一面观世音神咒经》译于北周保定四年(564年)，但十一面观音图像出现在入唐以后。[21]观察敦煌石窟所出十一面观音图像，初唐的作品或没有眷属，或有眷属者皆为菩萨。只是到了盛中唐以后，观音眷属逐渐增多，这种现象与吐蕃统治敦煌有直接关系。定式思维之二是将只要是描绘观音的作品更多地看作是汉地作品，这无疑受到观音信仰在后代中原盛行的影响，然而忽略了观音信仰，尤其是十一面观音的信仰在吐蕃的兴盛。当十一面观音图像在汉地敦煌开始出现时，吐蕃的这种信仰已经进入了政治社会生活。藏文史书几乎都记载法王松赞干布(617~650年)是十一面观音的化身，[22]松赞干布时修建于红山之上的宫殿稍后即被称为"布达拉"，为观音的居地。吐蕃时期建造的很多卫藏寺院都遗有十一面观音像，如大昭寺、查拉鲁普石窟松赞干布观音修行窟、帕邦喀宫十一面观音自生像和昌珠寺等等。[23]最能说明问题的是吐蕃也将以观音为代表的吐蕃密教传入南诏，如《南诏图卷》文字卷第七段记载："保和二年乙巳岁(825年)有西域和尚菩立拖诃来到我京都云：吾西域莲花生部尊阿嵯耶观音，从蕃国中行化至汝大封民国。"可见南诏之观音信仰出自吐蕃。南诏至大理国时期的密教艺术中就有吐蕃密教图像的影响。[24]

从以上史实分析，吐蕃松赞干布尊奉十一面观音与敦煌出现十一面观音图像几乎是在同一个时期。吐蕃占领敦煌以后，将吐蕃流行的十一面观音信仰引入与敦煌壁画，从而丰富了十一面观音像的表现形式，一些吐蕃密教的内容也留在这一时期的十一面观音图像中。例如，汉地最早的带有双身图像性质的作品，笔者检出绘于吐蕃统治敦煌时期、现藏大英博物馆的绢画《千手千眼观音图》，其间出现了日光菩萨和月光菩萨、如意轮菩萨、帝释天、白梵天、金翅鸟王、功德天火头金刚、大黑天神摩诃迦罗、摩醯首罗天等神灵图像，绢画中的大黑天像是现今见到的最早的大黑天像，而最引人注目的是此图中出现的摩醯首罗天身侧左腿之上坐有明妃(图版147)，与印度早期的双身像风格类似。这种女尊坐在男尊左腿之上的构图是波罗时期的典型样式，而尼泊尔画派

[21]参看彭金章:《敦煌石窟十一面观音经变研究》，载敦煌研究院编《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，第72~86页。

[22]如传为阿底峡(982~1054年)挖掘的伏藏《柱间史》第一品至第十品，记载尤详。如第十品《迎娶尺尊公主》记载说公主发现赞普在宫中总是守在十一面蛇心旃檀木观音像旁。(甘肃人民出版社，1989年，藏文版第144页)

[23]这些寺院大多在后代被毁，寺院留存十一面观音像的记载见于文献，如《柱间史》、《巴协》和《卫藏道场胜迹志》等等。

[24]如《张胜温梵像图卷》和剑川石窟明王像等等。

[25]将女尊置于左腿之上的造型方式广泛分布于印度比哈尔地区，在乌摩(Umā-Mahesvara)造像中尤其如此，这种造像最早见于6至7世纪。

[26]摩醯首罗天在中原出现的最早样式见于云冈石窟第8窟后室入口东侧。

[27]金维诺:《吐蕃佛教图像与敦煌的藏传绘画遗存》，载《艺术史研究》第2辑，第1~26页。



图版 147 摩醯首罗天与明妃（敦煌绢画）

一般是将女尊置于男尊的身体一侧而不是坐于腿上。[25]这幅图像可能是我们现在见到的最早的双身像形式之一，[26]说明吐蕃统治敦煌时期吐蕃密教无上瑜伽密在当地开始流传，在藏传佛教前宏期出现双身图像是可能的。实际上，中晚唐壁画中已经有了双身图像的内容，如金维诺教授近期公布的《金统二年（881年）壁画表录》，其明妃称为“是（侍）奉”。[27]唐代密教文献中也已经有了双修内容。如善无畏就翻译了一部讲授象鼻天（Gaṇeśa）双修内容的经典而受到当局的警告，不能把双修像放在佛堂里；宋代也禁止象鼻天的崇拜，所以汉地没有发现象鼻天图像。[28]唐代流行的志怪故事已经含有密教色情的意味。[29]从艺术作品风格相互影响的另一方面来说，我们应该看到这样的事实：西藏密教美术并非全部直接得自北印度，吐蕃早期金刚乘美术遗迹，应与汉地早期后来衍变为东密的唐密有直接关系。[30]

[28]周一良著、钱文忠译：《唐代密宗》，第113～116页。此段记载出自《大正藏》第21卷（303c13）。实际上，不空同时是僧人含光据说就翻译了有关“大圣欢喜自在天”（Mahārya-anandikesvara）的象鼻天的经典，出处同上书第61～62页。

[29]《唐代密宗》第114～115页，故事见于唐李复言《续玄怪记》、宋影印本《续玄怪录》、《太平广记》等书都有收录。文曰：“昔延州有妇女，白皙颇有姿貌。年可二十四五。孤行城市，年少之子，悉与之游。狎昵荐枕，一无所却。数年而殁，州人莫不悲惜，共醵丧具为之葬焉。以其无家，瘗于道左。大历中，忽有胡僧自西域来，见墓，遂趺坐具，敬礼焚香，围绕赞叹。数日，人见谓曰：此一淫纵女子，人尽夫也，以其无属，故瘗于此，和尚何敬耶？僧曰：非檀越所知，斯乃大圣，慈悲喜舍，世俗之欲，无不循焉，此即锁骨菩萨，顺缘已尽，圣者云耳。不信即启以验之。众人即开墓，视编身之骨，钩节皆如锁状，果如僧言，州人异之，为设大斋，起塔焉。”至1269年成书的《佛祖统记》对此作了新的解释。



吐蕃王权衰败以后，与吐蕃民间宗教关系密切的密乘教法反而得以大行其世。很多的藏文文献记载了这一情形。[31]撰于12世纪前后的藏文史书《巴协》描绘吐蕃灭法之后密乘大行于世的情景时写道："当此之时，卫地戒律和口传教戒等传承断灭。所有寺庙的钥匙都掌握在穿僧衣、留发髻、穿僧裙而有衣领名为阿罗汉（当时密乘修习者的称呼之一）的僧人手中。有些寺庙的钥匙，被剃掉头发、胡作非为、颠倒穿衣服袖子、宣称'我就是密教僧人'的密乘咒师执掌。"[32]这一状态一直持续到藏传佛教后宏初期。如卡尔梅从宁玛派大师索洛巴·洛珠坚赞（1552～1624年）的文集中收集了一份天喇嘛益西沃的文告，文告记载天喇嘛对当时在阿里一带极为盛行的密乘修习（宁玛派的大圆满法）极为不满，[33]特别是对"双修"、"救度"与"食供"之修法尤为怀疑。他在文告中写道："再者，密教之隐旨已颓败，加之以密教'双修'、'救度'、'食供'三者，其衰何速也！吾派译师仁钦桑布往迦湿弥罗之地求正宗之法。"[34]文告的第二部分和第三部分对密宗教法进行了批评并明令禁止，其中写道："今日，众有情的善业用尽，诸王之法有削弱之势。冒名的大乘称作'大圆满'大行于藏地，他们的教义虚伪荒诞。伪装成佛教的邪端密宗，在藏地蔓延。众修密法者于如下方面有损于邦国：'救度'之法之繁盛，山羊、绵羊皆受其害；'双修'之法之繁盛，尊贵卑贱次序皆被打乱；'药修'修法之繁盛，治疗疾病的药物被用尽；'尸修'修法之繁盛，墓地供品的制造也废弃；'供修'修法之繁盛，人只能在身前得到救度。焚烧人尸的烟雾升到了虚空，冒犯了山神和天龙，这难道是大乘的做法吗！"天喇嘛斥责道："乡间的住持，汝等密法修习的方式，如果异域外人听说你们修如此之法定会吃惊。自称'我们是佛徒'的诸位，你们的恶行表明你们的慈悲心比罗刹还少；比鹰和狼更贪求血肉；比叫驴和骚牛更贪爱色欲；比腐败房屋里的潮虫更贪爱腐水；向洁净的众神供奉粪便、尿液、精液和血，你们将托生于腐烂如泥的尸体中；否认三藏佛法的存在，你们将在地域中降生；利用'救度'修法，杀戮无辜有情，你们将转生为罗刹；利用'双修'沉溺女色，你们将转生为女人胎中的阴虫；用肉和尿液供奉三宝，不知佛密之精要，且将此奉为经典来实行，你这个

[30]关于我国境内的早期密教文献及遗迹，宿白先生《敦煌莫高窟密教遗迹札记》一文有详尽论述，文载《文物》1989年第9至10期，另见作者《中国石窟寺研究》第279～310页。

[31]如五世达赖喇嘛《西藏王臣记》所记。

[32]佟锦华、黄布凡译注：《拔协》，四川民族出版社，1990年，汉文本第72页，藏文为：dus de tsa na dbus na sdom pa dang bshad pavi gtam ngag gi bkav vchad nas gang yang med/gtsug lag khang thams cad kyi lde mig ni btsun gzugs gtsug phud can/sham thabs gong pa [ba] can gyon pa dgra bcom du ming btags pas vdzin/vgav revi lde mig sngags pa dbu skra lcang lo bregs te spyod pa vban por spyod pavi gos phu thung mgo zhabs bzlog nas btags pa/vban vji bar grags pas vdzin//

[33]天喇嘛益西沃是10世纪后半叶至11世纪初叶后宏期佛教在藏区西部阿里兴起的关键人物，遗憾的是，没有专门的史书记载他的生平，只知道他是古格布让的邦主，派大译师仁钦桑布（958～1055年）前往迦湿弥罗迎求正法，舍弃尘世生活出家为僧，取法名智光，后身陷葛逻禄人牢狱并让他的侄孙绛曲沃以赎金去迎请阿底峡入藏传法。但也由同时代的文献记载说益西沃病逝于托林寺，如rnam thar shel phreng lu gu rgyud, Collected biographical material about Lo-chen Rin-chen-bzang-po and his subsequent reembodiments, Delhi, 1977, No. 3, p.95(p. 51-128)。

'大乘人'将转生为罗刹。坚持如此法行的佛徒可真稀奇!"[35]从这份10世纪后半叶发表的文告我们可以清楚地看出，当时在阿里三围地方以旧密大圆满法为代表的金刚乘教法已经非常的流行。所以，我们可以确定，在10世纪前后，密教图像包括密教双身图像已经在西藏地区，尤其是西部阿里地区广为传播。这段记载是至为可靠的，因为与文告时代大抵相同的密教文献，现收入宁玛派经典的《密法精要》，这卷大瑜伽密经的第11品就是专门解释"双修"、"救度"与"食供"等密法的仪轨文献。[36]



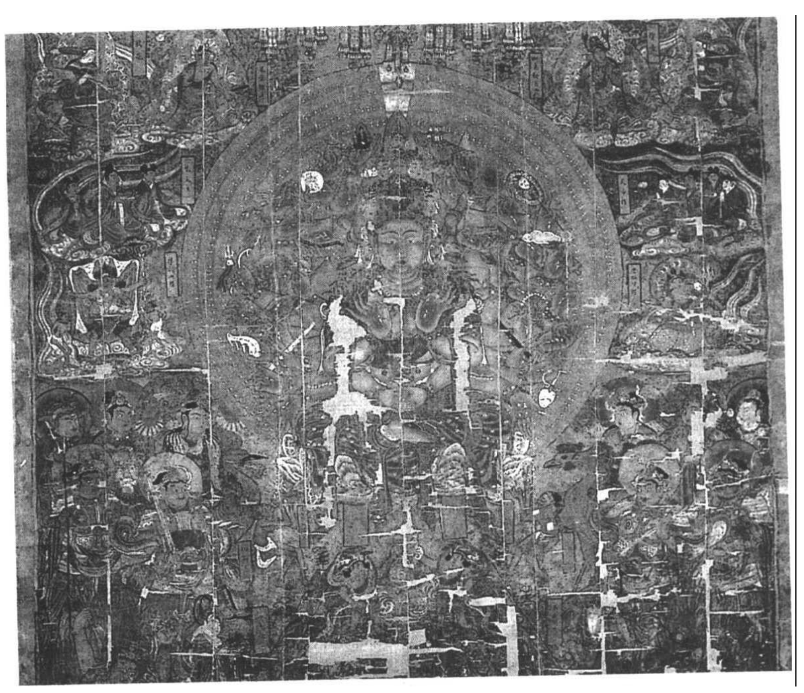
图版 148　金刚萨埵与金刚自在天女（青铜像，11～12 世纪，

[36]《密法精要》藏文书名为gsang ba snying po，梵文为Guhyagarbha，收在东京1955年出版的《西藏的三藏》《甘珠尔》第10卷，No.455是大瑜伽密(Mahayogatantras)的主要著作之一。以前人们怀疑这本书的真伪，直到13世纪在桑耶寺发现了此书的梵文原本之后，这场争论才趋于平息。发现此书梵文原本的是噶当派大师迥丹日热（bcom-ldan rig-ral），书中的一些内容实际上是在14世纪由塔洛尼玛坚赞（thar-lo nyi-ma rgyal-mtshan）译成藏语的。该书第11品名为《集供坛城》(tshogs kyi dkyil vkhor)"双修"(sbyor-sgrol)，是集供坛城仪轨的一部分，是将双修时的对象观想为"施者"（mchod-pa）。

[34]此段文字卡尔梅引自 bstan vgyur, Tibetan Tripitaka, Tokyo, 1955, Vol. 73, No. 3335, p.212-5-1:gzhan yang gsang sngags sbas don nub gyur cing/sbyor sgrol dang ni tshogs la sogs pas slad/vdi rnams don nges brtsal (sic) phyir bkas gnyer ste/lo tsa rin chen bzang po kha cher brdzangs//值得注意的是，这里，"双修"一词不是以后使用的 yab-yum，而是用 sbyor，直接指两性的结合。

[35]原文如下：da lta las zad rgyal povi khrims nyams pas/rdzogs chen ming btags chos log boc du dar/lta ba phyin ci log gi sar thogs pa/chos par ming btags sngags log bod du dar/de yis rgyal khams phung ste vdi ltar gyur/sgrol ba dar bas ra lug nyal thag bcad/sbyor ba dar bas mi rigs vchol ba vdres/sman sgrub dar bas nad pas gso rkyen chad/bam sgrub dar bas dur savi mchod pa stong/mchod sgrub dar bas mi la gson sgrol byung/srin po sha za mchod pas mi nad phyugs nad byung/me bsur dud pa btang bas yul gyi lha klu vphangs/de ltar spyod pa theg chen yin nam ci//khyed cag grong gi mkhan po sngags pavi spyod tshul vdi/rgyal khams gzhan du thos na gzhan dag ngo mtshar rgyu/nged cag sangs rgyas yin no zer bavi spyod pa ni/las kyi srin po bas ni snying rje chung/khra dang spyang ku bas ni sha dad che/bong reng glang reng bas ni vdod chags che/khang rul sbur khog bas ni skyur dad che/khyi dang phag pa bas ni gtsang tsog chung/gtsang ma lhavi rigs la dri chen dang/dri chu khu khrag dag gis mchod vbul bas/ro smyag vdam du skye ba snying re rje/sde snod gsum gyi chos la bskur btab pas/mnar med dmyal bar skye ba snying re rje/sgrol bas srog chagsbsad pavi rnam smin gyis/las kyi srinpor skye ba snying re rje/sbyor bas vdod chags dar bavi rnam smin gyis/mngal gyi srin vbur skye ba snying re rje/sha khrag gcin gyis dkon mchog gsum mchod cing/ldem dgongs mi shes drang thad chos spyod pa/gnor sbyin srin por skye ba theg chen pa/de ltar spyod pavi sangs rgyas e ma mtshar//Karmay, Samten, The Ordinance of Lha blama Ye-shes-vod, Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson, ed. by Michael Aris and Aung San Suu Kyi,p.150-162.





图版 149　如意轮观音（吐蕃敦煌绢画）

从图像学的角度分析，据目前可以看到的资料，印度绘画中与西藏以上乐金刚为代表的双身图像构图方式完全相同、即男尊拥抱女尊的作品，大致出现在波罗王朝时期的 10 至 12 世纪，而且都是雕塑作品，至今没有看到此类图像的绘画作品。[37]早期作品如藏于加尔各答印度博物馆的上乐金刚像金铜塑像（图版 150），出自波罗王朝时期的比哈尔，作品的年代大约是在 11 世纪，这件作品是印度较早出现的与西藏此类造像相似的上乐金刚像，然而却不是双身图像，是上乐金刚的单体像，除了没有拥妃金刚亥母之外，其余造像特征与后期上乐金刚造像特征大致相同。[38]藏于洛杉基郡立博物馆，出自克什米尔地方 9 至 10 世纪前后的上乐金刚像，也是没有拥妃的单体造像，[39]似乎表明在10世纪前后上乐金刚与金刚亥母的双身图像还远远没有定型，因为在 11 世纪以后，很难看到单体的上乐金刚像，在藏传佛教造像中更是如此。

上乐金刚和金刚亥母的双身像例证见于美国大都会博物馆馆

[37]亨廷顿将拉达克阿尔奇寺拉康萨玛殿北壁壁画第一排出现的金刚手双身像与时轮金刚双身像断代为 11 世纪第 3 季的作品（Huntington, Susan L., The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo, 1985, p.410, pl. 26）。这种说法是不正确的，因为此殿与阿尔奇寺其他几个殿不同，是后来新建的殿堂（lha-khang gsar-ma/lha-khang so-ma，即义为"新殿"）。斯内尔格鲁夫教授已指出，此殿的壁画是 12 世纪末或 13 世纪的作品。参看 Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder, p.64 - 76。从艺术风格的角度来看，与得自卫藏传统的或者说直接得自波罗传承的黑水城作品相比，两者在造像特征和色彩风格上都截然不同。此外，林瑞宾在其研究印藏怒相神灵演变的专著中，公布了现今能够见到的藏于世界各地博物馆的大部分印度上乐金刚像，这些作品都是雕塑作品，几乎全部出自东印度的孟加拉和比哈尔，作品的年代都在 11 至 12 甚至 13 世纪。参看 Linrothe, Rob, Ruthless Compassion Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, p.279-294, London, 1999。

图版 150 上乐金刚像金铜塑像（加尔各答印度博物馆藏）

[38]作品图录见于 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, p.386, Figure 77 Huntington, Susan L., The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985, p. 405, pl.18.22。

[39]Reedy, Chandra L., Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choice, Newwark, 1997, pl. K62: Samvara, Kashmir, 9th–10th, leaded brass, H21.6cm, Los Angles County Museum of Art (M85.2.4).



藏的石雕上乐金刚与金刚亥母像，这件作品也出自比哈尔，与见于14至15世纪的西藏雕塑作品造型已基本相同，但作品的创作年代是12世纪。[40]早期的相似双身图像雕塑尚有出自波罗王朝时期孟加拉的喜金刚双身像。[41]然而，有关此类神灵的文献在印度出现的相对较早。有关无上瑜伽密的重要经典如《大日如来经》、《金刚顶经》和《最胜王经》以及包含在密乘经典之内、描述上乐金刚坛城仪轨的梵文续部经典《如意轮总持经》（Cakrasamvara或Shrīchakrasambhāra）和《上乐根本续》（Samvarodaya-Tantra）都是在金刚乘形成初期的6至8世纪前后出现的。[42]有关喜金刚的《佛说大悲空智大教王经》梵文本也出现在8世纪前后，译成藏文本的时间是在11世纪初叶。[43]汉文大藏经密藏部中也收录了有关无上瑜伽密经典的汉译，年代是在8世纪末至11世纪初。如8世纪唐不空译《大乐金刚不空真实三味耶经般若婆罗蜜多理趣释》、宋咸平二年（999年）法贤译《最上根本大乐金刚不空三味大教王经》。[44]从这些史实来分析，正如金刚乘进入西藏演变发展成为具有鉴别特质的藏传佛教的情形一样，作为宗教仪轨的组成部分传入的造像经典和造像作品，几乎是与这种宗教同时传入吐蕃的。印度发现的上乐金刚等双身图像的例证和相关的涉及造像学的仪轨文献说明藏传佛教的双身图像与印度的同类作品应属于源和流的关系。但在没有找到印度后笈多王朝和波罗王朝时期此类图像更多的作品实例的情形下，我们还没有足够的理由说西藏所见的上乐金刚等的双身图像完全都是印度作品的翻版，因为西藏等地所见的双身图像例证几乎与印度等地所见的作品例证都断代在同一个历史时期，有的甚至远远早于现在见到的印度作品。现存的出于印度比哈尔等地的拥妃上乐金刚像都是12世纪以后的雕塑作品，目前我们还没有看到与西藏风格作品构图完全一致的印度上乐金刚绘画作品。

西藏佛教后宏期有关双身图像的上乐仪轨最初流行于噶当派，此后主要由噶举派及其支派噶玛噶举使之在藏地传承开来，[45]如噶举派祖师之一，印度大成就者第洛巴（808年？～？）。此师获空行母传授《时轮上乐金刚根本续》，并修习上乐金刚本尊坛城法，获父续、母续四大传承，其中包括父续密集金刚修法、母续上乐

[40]美国大都会博物馆对这件作品的编号是1988·392。

[41]Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, p.386, Figure 78. Huntington, Susan L.,The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain, New York, Tokyo 1985, p.399, pl.18.14.

[42]关于金刚乘文献的确切断代问题，学术界也进行过广泛的讨论，大致认为这些经典从金刚乘形成伊始的5世纪前后到金刚乘鼎盛时的8至9世纪都有产生。参看 Wayman, Alex, The *Buddhist Tantras, Light in* Indo-Tibetan Esotericism, New York 1973, p.12-23, Early Literary History of the Buddhist Tantras, Especially the Guhyasamaja-Tantra。关于上乐金刚坛城仪轨造像经典，参看Kazi Dewa-samdup, ed., Shrīchakrasambhara Tantra: Abuddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987 Shinīchi Tsuda, The Samvarodaya-Tantra: Selected Chapters, Tokyo, The Hokuseido Press, 1974。《如意轮总持经》又称《荼加女网缦经》(Dākinījāla)，但是此经的藏文本种类较多，Kazi Dewa-samdup 编辑的藏文经典即为该经的一部分。

[43]此经梵文本名为Srī-Hevajra-Mahātantrarājā，藏文本作Kyevi rdo rje zhes bya ba rgyud kyi

图版151　11至12世纪具有克什米尔风格的十二臂单体上乐金刚
（美国洛杉矶博物馆藏）

rgyal po，属于无上瑜伽部二品，包括较《喜金刚本续》广本七十万颂稍略的五十万颂和更略的《喜金刚本续王经》二书由印度论师迦耶达罗和西藏译师卓弥译成藏语，后由熏奴贝译师补译。与此同时，宋代僧人法护将此经译为汉文。卓弥译师卒于1064年前后，故推测此经的藏译时间是在11世纪上半叶。斯内尔格鲁夫教授1959年将此经译为英文，并进行了研究注释，附有藏梵文原文，参看Snellgrove，David L，The Hevajra Tantra：A Critical Study，London，1959。

[44]吕徵编：《新编汉文大藏经目录》，第96页。

[45]噶举派藏文作bkav-brgyud-pa，其中bkav指“佛语，即金刚持佛所授密咒教义”，brgyud为“传承”。噶举派就是传授金刚持佛所授教义的流派。此派在西藏分为两大派系，由琼保克珠（khyung-po-mkhas-grub）传出者称为香巴噶举（shangs-pa bkav-brgyud），由玛尔巴译师传出者称为塔布噶举（dvags-po bkav-brgyud）。塔布噶举后来又发展出噶玛噶举（karma bkav-brgyud）、蔡巴噶举（tsha-pa bkav-brgyud）、跋绒噶举（vbav-rom bkav-brgyud）和帕竹噶举（phag-grub bkav-brgyud）四大派系。其中帕竹一系又分出止贡（vbri-gung）、达隆（stag-lung）、竹巴（vbrug-pa）、雅桑（g'yav-bzang）、卓普（khro-phu）、休色（shug-gseb）、也巴（yel-pa）和玛仓（smar-tshang）八派。



[46]第洛巴藏文作 ti-lo-pa 或 te-slo-pa，意为"春芝麻师"；ti-lo 为"芝麻"或种子（梵文 Til 为种子之意）。此师为印度八十四大成就者中之第七十三位。据噶举派自己的传承，噶举派之教法最初执金刚王（rgyal ba rdo rje vchang chen po）面授于龙树大师，经大成就者拉瓦巴、那波决巴、智慧空行母格巴桑波至第洛巴获父续、母续四大传承，其中包括父续密集金刚修法、母续上乐金刚修法、梦兆及中阴度亡法与转生与夺舍法。参看《红史》汉译本第65～66页。

[47]"那若六法"（nva-ro chos-drug）是那若巴在第洛巴修法实践之上总结的六种密乘修法方法，一种说法是脐火瑜伽（gtum-movi-rnal-vbyor）、光明（vod-gsal）、幻身（sgyur-lus）、中阴（bar-do）、往生（vpho-ba）和夺舍（grong-vjug）；另一种说法为脐火、光明、幻身、双运（zung-vjug）、往生和夺舍。脐火即为噶玛噶举所修之拙火定，双运为密乘五圆满次第法门，指智慧空性与方便大悲双运，智慧光明空性与与方便俱生大乐双运，或指外境完美空性与内心永恒大乐双运（shes rab stong pa nyi dang thabs snying rje chen po zung du vjug pavam/ thabs lhan skyes kyi bde ba chen po dang shes rab vod gsal gyi stong pa nyid zung du vjug pa dang/ yul rnam kun mchog ldan gyi stong nyid dang



图版 152 双身像（塔波寺壁画）

金刚修法、梦兆及中阴度亡法与转生夺舍法。[46]至第洛巴之弟子那若巴（1016？～1100年？）时则在此基础上形成比较完整的那若六法，六法之中的“双运”即为与上乐金刚坛城修习相关的密乘五圆满次第之一。[47]那若巴传授弟子玛尔巴译师（1012？～1097年？）的密法中重要的就是那若六法和上乐金刚修习法。玛尔巴多次赴印度求法，除了从那若巴之外，还从其他上师处学习喜金刚、密集金刚和大手印法。[48]玛尔巴的弟子为米拉热巴（1040～1123年），其所习教法除了上乐耳传[49]之外，大多为实践玛尔巴的教法，据《米拉热巴传》记载，玛尔巴的妻子无我母曾传授米拉金刚亥母法。[50]米拉弟子岗布巴·索南仁钦（1079～1153年），也就是著名的塔布拉杰，[51]以医药知识驰名。他从师米拉热巴修习拙火定和大手印法。自此进入噶玛噶举本派传承，但历辈噶玛巴所习教法都是基于那若六法而来。事实上，至玛尔巴时止，与那若六法等相联系的密法仪轨已不局限于经典而行诸师徒传授，标志着金刚乘有关双身修习的仪轨已完整传入卫藏腹地。

以上通过对金刚乘传入吐蕃的史实、双身图像或与之相关的图像的艺术遗存等方面综合考察；在研究藏传佛教双身图像的出现、发展与演变时，从金刚乘佛教，尤其是无上瑜伽密在吐蕃传播的历史和足以印证的历史文献，笔者将藏传绘画中双身图像的出现分为前宏期和后宏期两个时期：有作品遗存的前宏期的双身图像出现在吐蕃占领敦煌时期，如敦煌绢画；后宏期的双身图像大约在11世纪前后几乎同时出现于卫藏和西部藏区并传播到邻近藏传佛教流行地区，至12世纪藏传绘画中的双身图像已经完全成熟。

从遗存作品来看，藏传绘画中最早的双身图像见于敦煌莫高窟第465窟；[52]其后见于11世纪初年现属拉达克地区的藏传佛教寺院斯匹第的塔波寺壁画，但其样式与敦煌绢画中的双身像一样，女尊是坐在男尊右腿之上（图版152）；[53]同时代相似的构图还出现在阿里扎达县东嘎石窟。[54]拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿12世纪壁画中出现的双身图像喜金刚像、时轮金刚像和文殊金刚像是藏区西部藏传寺院现今所见最早的欢喜佛构图的双身像；[55]文殊金刚

yul can mi vgyur ba/ bde ba chen povo/……也就是金刚亥母母体所代表的智慧与上乐金刚父体所代表的慈悲的双运。

[48]玛尔巴实际上也被答布噶举奉为祖师。他生于藏南洛扎地方，自幼习法，先从卓弥译师学习梵文，此后又多次前往印度、尼泊尔等地，从师弥哲巴（me-tri-ba）、智藏（grub-thob-kyi-bla-ma）等人学习喜金刚（kyee-rtor）、密集金刚（gsang-vdus）和大手印（phyag-rgya-chen-po）诸法。返藏后多方传教，一生未出家但弟子众多，形成与香巴噶举并存的一个流派。

[49]上乐耳传（bde-mchog snyan-brgyud）为米拉热巴所传无身空行之法名（bde mchog gi gdams ngag）。

[50]无我母（dag-med-ma）看到米拉热巴饱受苦难，于心不忍，于是传授他一个金刚亥母法。参看刘立千译：《米拉热巴传》，四川民族出版社，1985年，第67页。青海民族出版社，1981年，藏文本第72页：yum gyi zhal nas re zhig thabs ci byas rus/ bla ma khyod la chos mi gnang bar vdud ste/ von kyang nam zhig gnang ba zhig cis kyang vong/ de bar la ngas gcig bya gsungs/ rdo rje phag movi sgom thabs shig gnang bas kyang…

[51]岗布巴·索南仁钦（sgam-po-ba bsod-nams rin-chen），本名塔布拉杰·索南仁钦（dvags-po lha-rje），建塔拉岗波寺（dvags-lha sgam-por-dgon-pa），收徒传教，创建塔布噶举派。



双身像可能是阿里当时流行的双身像之一，因为在扎达县的托林寺我们仍然看到文殊金刚双身像的坛城样式。[56]然而，除了塔波寺外，其余寺院壁画的年代有待进一步查实。

在藏传佛教绘画史中，有相对准确年代的的双身图像就是本书论述的包括黑水城唐卡在内的西夏佛塔出土的数幅双身像。由于现今见到的唐卡中，没有发现早于黑水城唐卡的欢喜佛式构图的双身唐卡，这些作品的出现使我们对11至12世纪西藏唐卡绘画中此类图像的样式和风格有了形象的认识，并为重建藏传佛教双身图像的发展演变史提供了重要的断代证据和参照。

西夏出土的双身图像笔者在本章第二节将具体分析。

[52]详见本书第三节和第四节。

[53]图版见于Klimburg-Salter, Deborah E., Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya, Milan, 1997。

[54]彭措朗杰编：《中国西藏阿里东嘎壁画》，北京大百科全书出版社，1998年，图版55～61。

[55]Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh; 1977 Boulder, pl.57–58.

[56]金维诺教授主编：《中国壁画全集·藏传寺院3》，图版100～117。

第二节　西夏唐卡双身图像的断代

西夏绘画中双身图像的年代问题对于我们确定这些作品在藏传绘画史中的位置及其价值，构架藏传绘画双身图像发展演变的脉络，进行横向和纵向的艺术风格之间的比较，探索西夏双身图像与早期和同时期的西藏绘画之间的渊源关系都有重要的意义。

一、黑水城上乐金刚双身图像与金刚亥母像年代分析

最近几年出版的西藏早期绘画研究的论著，经常将黑水城出土的藏传风格绘画作品作为西藏早期绘画断代的依据，如本书第二章第三节图版分析的上乐金刚坛城；然而，很多著作和作品图录的断代仅仅将作品的年代与黑水城陷落的时间联系起来，一概以“1227年以前”作为这些绘画的年代。[1]1993年在意大利米兰出版、由比奥特罗夫斯基编《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》展览图录，书中由列昂诺夫和萨莫宇克博士撰写的图版说明（图版22和图版26）则进一步将这两幅作品断代于1159年（天盛十一年）以前。作者断代的依据是将文献记载的噶玛噶举和西夏朝廷发生联系的时间作为唐卡的年代。实际上，这也是众多收录黑水城唐卡的图册，论及黑水城唐卡的著作断代的主要根据。然而，这些断代有常识性的错误，例如，作者所说的1159年，是采纳莱因和瑟曼《智慧与慈悲》（Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sa-

[1]早期著作如海瑟《早期汉藏艺术》(Karmay, Heather, Early Sino-Tibetan Art, Warminster, 1975)；贝桂恩《喜马拉雅的神灵和鬼怪》(Béguin, Gills, Dieux et demons de l'Himalaya: Art du Boudchism lamaique, Paris, 1977)、《喜马拉雅的密教：福聂尔藏品图录》(Béguin, Gills, Art esoterique de l'Himalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier, Paris, 1990)；巴勒《西藏绘画》(Pal, Pratapaditya, Tibetan Paintings, Switzerland, 1984)；威他利《卫藏早期寺院》(Vitali, Robert, Early Temples of Central Tibet, London, 1990)以及莱因和瑟曼《智慧与慈悲》(Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991)等等。如莱因和瑟曼书中特别提到："(黑水城作品)有助于西藏早期艺术的风格断代和造像类型的分析。"(《智慧与慈悲》第50页)



cred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991)一书第49页的描述，将都松庆巴的弟子前往西夏的时间定为1159年；莱因等人将都松庆巴遣使前往西夏的时间定为1159年的根据是王忠先生最初发表于1962年第5期《历史研究》的《论西夏的兴起》一文，吴天墀《西夏史稿》也采用此说；[2]王先生确定为1159年的根据是楚布寺建于1159年，所依据的材料仍然是《贤者喜筵》。事实上，楚布寺始建于1189年。吴天墀《西夏史稿》采纳了王忠先生的说法（该书第224页）；史金波先生《西夏佛教史略》则语焉不详（该书第52～53页），萨莫宇克博士等人则是照搬莱因等人的说法。断代的关键是楚布寺建寺的年代。抛开年代错误不提，莱因教授的断代似乎是合乎作品实际的，但我们完全有必要深入分析藏传佛教中的一些派别与西夏王室千丝万缕的联系，以便我们能够更加合理地确认这些作品的年代。下面，笔者就著录上述史实的相关藏文文献进行分析。

有关噶玛噶举派和西夏朝廷关系的记载，最早的是蔡巴·贡噶多吉所撰《红史》，但广为学界所知的却是噶玛噶举派僧人巴卧·祖拉陈瓦（1504～1566年）所撰《贤者喜筵》。[3]书中在叙述西夏王统时记载：西夏王泰呼非常崇敬一世噶玛巴都松庆巴，曾派遣使臣入藏延请都松庆巴到西夏传法，都松庆巴未能前来，便派遣弟子格西藏索瓦来到西夏。藏索瓦被西夏王尊为上师，传授藏传佛教的经义和仪轨，并组织力量大规模翻译佛经，极受宠信。后来都松庆巴在他所建楚布寺修建白登哲蚌宝塔时，西夏王又献赤金瓔珞及经幢、华盖等各种饰物。都松庆巴圆寂后，在其焚尸处建造吉祥聚米塔，藏索瓦用西夏的贡物金铜包饰此塔。[4]这段记载十分重要，几乎国内外涉及西藏与西夏文化关系时都要引用，并作为断代的依据。笔者将这段原文引述如下并加以翻译：

> 对此，泰呼王说："法王都松庆巴到了楚布寺驻锡于此，我邀请他前来，但未能成行，但您（都松庆巴）的使者、新收的一个弟子可作应供。"于是格西藏索瓦去了西夏，做了西夏王的上师。后来，西夏王又献楚布寺白登哲蚌白塔的金铜包裹和华盖等物。

vdi la rgyal po thvi hus chos kyi rje dus gsum mkhyen pa mtshar

[2]《西夏史稿》第224页。

[3]《贤者喜筵》藏文全名《洛扎教史贤者喜筵》(lho brag chos vbyung mkhas pavi dgav ston)，成书于1564年。作者巴卧·祖拉陈瓦(dpav-bo gtsug-lag-phreng-ba)系噶玛巴八世米久多吉(不动金刚mi-bskyod-rdo-rje)的弟子，学识宏富，博览群籍，书中广征博引，汪洋浩瀚，极为史学界所推崇。全书共十七函。该书记载噶玛噶举与西夏王的关系，大部分取自《红史》和《西藏王统记》等。此书汉译本由黄灏先生在《西藏民族学院学报》刊布以来，引起了国内学术界的极大关注。

[4]史金波：《西夏佛教史略》，第52～53页。

[5]《贤者喜筵》，民族出版社，1986年，藏文本第1410～1411页。

[6]"……（都松庆巴）在拉堆塘琼向格西藏索瓦讲说从因陀罗菩提帕巴所听之四续，然后又往楚布寺，都松庆巴预言，在前四辈之时，汝为弟子，应去修行，此后将被聘为西夏王之供奉喇嘛。……" tshur lam yud tsam gyis kha che dang pu rangs nas lam phyung ste la stod thang chung du dge bshes gtsang so ba la indra bo dhi bar pa la gsan pavi rnam bzhi rgyud grol gsungs shing mtshur phur song zhig par lung bstan nas sngon skye ba bzhir slob ma yin gsungs nas sgrub pa la bcug phyis mi nyag rgya povi bla mchod du gnang ba sogs lam ring thung la ma bltos par slob mas gsol ba gar btab tu skad cig gis vbyon pa dang/

[mtshur] phur phebs te bzhugs pa la spyan vdren btang bas ma byon/ vo na khyed rang gi sku tshab gsar pavi slob ma zhig mchos gnas su gtong bar zhus pas dge bshes gtsang po ba btang ste rgyal pos bla mar bskur/ phyis mtshur phuvi dpal ldan vbras spungs kyi mchos rten la gser zangs kyi na za dang bla res sogs bskur ba yin/[5]

同样的记载也见于《贤者喜筵》中都松庆巴的传记部分，书中讲到，都松庆巴为藏索瓦讲法时预言，藏索瓦将成为西夏王的上师。[6]这里所记载的西夏“泰呼王”为第五世，按西夏帝王顺序应为仁孝。仁孝在位时间为1140至1193年，与都松庆巴在世时间大体相当。“仁孝”二字的西夏文读音为“尼芍、勿”，与藏文“泰呼”（the-hu）音近。可见遣使入藏迎请上师，后又贡献饰物助修佛塔等活动当在仁孝时期。[7]后代藏文文献，对甘青多麦地区宗教史实记载尤详的《安多政教史》中也叙述了这段史实：

《噶当书》中曾提到洛追排王子，而他的师尊则为阿瓦杜底、尼婆罗人拉色瓦、曼殊室利主拜、以及般唐瓦等师也在北方宏法，做过许多饶益众生之事 、后者还曾是西夏国王的灌顶上师。彼时，西夏地区在北方蒙藏交界之处，临近黑河（额济那河）。西夏的第一代国王叫司赫格居，统治着大部分的汉人和霍尔人。其东方为汉地，南方为南诏，西方为吐蕃，北方为蒙古。在此中间的地区，即是西夏的版图。阔端汗领有的噶地及其以北之地，就是西夏的本土。据说，热堆察岗（今四川康定、九龙、木里一带）等地也属于西夏。西夏的第五代国王太和曾迎请噶玛都松庆巴，但他没有接受邀请，派格西藏波作为代表前去，这位国王曾给粗朴寺的具祥哲邦宫大宝塔寄去鎏金塔身及华盖等。他的世子就是西夏嘉果云。[8]过去，当修建西藏桑耶寺时，为了调伏残暴天魔，堪布（静命）曾指示：“东方木雅噶（西夏）乃多闻子（毗沙门天）的地方，有一位叫做噶瓦·多吉云努者，乃是多闻子的化身，如把他请来，甚为佳妙！[9]

《贤者喜筵》还记载了蔡巴噶举派喇嘛相的弟子藏巴敦库瓦等

（《贤者喜筵》，986年，藏文本第865页）汉译文见黄灏：《<贤者喜筵>译注（一）》，载西藏民族学院学报1986年第2期，第32页，译文略有改动。

[7]史金波：《西夏佛教史略》，第52～53页。

[8]吴均先生认为，噶玛巴都松庆巴（1110～1193页）于1147年在康区类乌齐的噶玛地方建噶玛丹萨寺讲学，形成噶玛巴派，1189年在拉萨北堆龙地方建粗朴寺；西夏纪元自景宗元昊开始，其第五世为仁宗仁孝（1140～1193年在位），与都松庆巴有联系之西夏王太和，似当是夏仁宗，其子为桓宗纯佑，文内所称木雅嘉果，似当是此人。

[9]智观巴·共却乎丹巴饶吉著、吴均等译：《安多政教史》（成书于1865年），第25页，藏文本第19～20页：bkav gdams glegs bam nas vbyung bavi rgyal bu blo gros vphel dang/ de nyid kyi bla ma a wa bhvu ti/ bal yul la sar ba mnyczu shri grub pe/ bal po pham mthing ba sogs kyis kyang yul byang phogs kyi rgyud du vgro don dpag med mdzad/ phyi ma vdis mi nyag rgyal po la dbang bskur bavi bla ma gnang/ de dus mi nyag gi yul ni/ byang gi bod sog gi mtshams chu nag dang nye bavi sar mi nyag rgyal povi thog ma si huvi gvi ju zhes pa byung ste rgya hor phal cher gyi bdag po byas/ shar na rgya nag/ lho na vjang/ nub na bod/ byang hor gyis bcad pavi dbus ni mi nyag gi rgyal khams te



师徒七人先到蒙古地方，后转道西夏，在西夏担任翻译，讲授三宝密咒。这位上师在成吉思汗毁灭西夏并破坏西夏寺院时，曾劝说成吉思汗修复佛寺，据说这是最早见到蒙古人的藏人。[10]这位喇嘛相还指点雅隆地方人査巴僧格到西夏地方修习，做了西夏王的上师，在西夏的果热衮木切及帕底地方宏扬佛法。[11]东嘎仁波且编注《红史》对藏巴敦库瓦所作注释云：“藏巴敦库瓦（gtsang-pa-dung-khur-ba），又名藏巴敦库瓦旺秋扎西，他是贡唐喇嘛相（1123～1194年）的弟子，最初受西夏的邀请，为西夏王的上师，并在西夏宏扬了蔡巴噶举的教法……生卒年不详。”[12]然而，成书时间远远早于《贤者喜筵》、由噶举派支系蔡巴噶举僧人蔡巴司

---

[10]此处史料索引得自黄灏先生《新红史》注释233，见《贤者喜筵》，民族出版社，1986年，藏文本第1414～1415页，对研究西夏与蔡巴噶举的关系极为重要，笔者将此移译如下：“……蔡巴教法早已宏扬。相仁波且弟子藏巴敦库瓦师徒七人前往霍尔地方，居于一山间修行地，霍尔地方一牧户委托他们做牧羊人。一日，下起大冰雹和红尘暴，牧主的所有的羊都死去了。藏巴敦库瓦看到冰雹施以魇胜法术，冰雹没有落下，牧人的羊没有受到伤害。人们非常奇怪，于是询问缘由，但语言不通，（藏巴敦库瓦等）作期克印手指天空，意为得到天界佛法。如此讲后众人明白了，于是藏巴敦库瓦声名大振，福泽大兴。彼时，正是成吉思汗即位三年快到四年的时候，王听到此消息时，（众僧）居于木雅帕底地方，装束一模一样，以如天空之智慧为人所器重。在木雅地方时，翻译了三宝密咒，使众生生起刹那信仰。时，有一位大臣触犯罗喉违越，王臣沓予赏赐于众僧，得善授记。此前，霍尔与藏僧会面，森辛（震为木）与也里克温等产生嫉恨而不愿逗留，前往木雅地方。成吉思汗即位八年之火诸年蒙古占领西夏，很多寺院被毁，佛法败颓，彼时，上师藏巴敦库瓦来到成吉思汗王座前，王命上师于祭天时位于祭祀行列之首，与埃卡母子结成檀越。为成吉思汗王翻译解说因果、讲述佛法，此后，众生有情安乐，获佛法功德。此王于是对佛法愈恭，对持佛法的信众军人不加役使，与百姓分开等等，如此游说。请求颁发诏书宏扬佛法。俗菩提等西夏地方的一切毁损的寺庙得以修复。”（…sa kar gnyis las kyang tshal pavi bstan pa byung ba snga bar snang ste/ zhang rin po chevi slob ma gtsang pa dung khur pa dpon slob bdun gyis hor yul du byon nas ri khrod la bzhugs pas hor gyi ru bas lug rdzi bcol thugs dam mdzad cing lug gtsos pas nyin gcig ser drag dang shav vod byung ste lug thams cad shi/ khong gis ser ba la dmigs pa gtad pas der ma bab ste khong gi lug la gnod pa ma byung/ de ngo mtshar nas ci yin dris pa na skad mi go yang gnam la sdigs mdzub bstan pas gnam la dbang thob zer bar go nas grags pa dang sku bsod chen po byung/ jing gis rgyal sa byas nas lo gsum bzhi tsam vgro bavi skabs yin pa snyam/ de rgyal pos thos nas bos te vdi mi nyag na vdug pa dang cha lugs gcig par vdug gnam la dbang ba yon tan yang che zer nas mthong cher byas/ mi nyag la lo tsav bsgyur nas dkon mchog gi sngags pa brjod pas cung zad dad par yang gyur/ blon po che ba zhig la steng gdon phog pa bsal bas rgyal blon gnyi gas gnang sbyin mdzad/ lung bzang po byin/ hor dang bod ban phrad pa la vdi snga/ vod kyang zin shing dang er ka vun sogs kyis phrag dog byas pas bzhugs ma spro bar mi nyag gi yul la byon/ jing gi rgyal sa lo dgu pa me phag gi lo la mi nyag gi yul hor gyis bcom/ gtsug lag khang mang du bshig bstan pa nyams rmas pavi tshe bla ma gtsang pas rgyal povi drung du byon te rgyal pos kyang gnam mchod thams cad kyi gral mgor bton sgos kyi sbyin bdag za yin/ e ka yum sras kyis mdzad/ jing gi rgyal po la lo tsav bsgyur nas rgyu vbras dang chos kyi che ba bshad nas sems can gyi bde skyid sangs rgyas kyi bstan pa la rag/ bstan pa la rgyal pos bkur sti byed dgos/ bstan pa vdzin pavi bndhya rnams la khral dmag mi vgel vtsher mi vbebs vthor ba sdud nyams pa gso ba dgos zhes bstan pa shed skyed kyi vjva sa zhus pas gnang ste bha ti sogs mi nyag gi yul thams cad du gtsug lag khang rnams kyi nyams pa gsos//）

[11]同上。

[12]《红史》第271页，注释第624页；藏文本第452页：gtsang pa dung khur ba dbang phyug bkra shis/gung thang bla ma zhang gi slob ma/thog mar shis zhva rgyal pov bla mar spel/注中又云：“此后成吉思汗征服了西夏，并邀请他到蒙古地方。他对成吉思汗讲授教法，并在蒙古地方宏扬了蔡巴噶举的教法。”（rdzes su jing ger han gyis shis zhva (mi nyag) rgyal khab gtor rdzes sog yul du gdan drangs nas jing ger han la chos gsungs te sog yul du tshal pa bkav brgyud kyi chos lugs thog mar spel/vdivi vkhrungs lo dang vdas lo sogs lo rgyud zhib pa ma mthong//）。

go tan gyis bzung bavi gha dang byang ngos sogs ni yul gyi dngos gzhig yin la/ rab stong tshar sgang gi sa rnams kyang mi nyag gtogs zhes bshad/ mi nyag rgyal rabs lnga pa the hus karm du gsum mkhyen pa gdan vdren zhus pa ma phebs par dge bshes gtsang po sku tshab du btang/ mtshur phuvi dpal ldan vbras spung kyis mchon rten la gser zang kyi na bzav dang blo bre bskur/ devi sras mi nyag rgyal rgod yin par grags/ bod kyi bsam yas bzhengs skabs lha srin gdug pa can rnams vdul bavi ched mkhan povi bkas/ sher mi nyag ghav zhes bya bavi rnam thos kyi zhing khams na/ gha ba rdo rje gzhun nu zhes pa rnam thos sras kyi sprul ba zhig yod pa gdan drangs na legs par gsungs zhes blo gros rin chen seng ges mdzad pavi vjam dbyangs chos rjevi rnam thar las vbyung//

徒·贡噶多吉所撰《红史》(成书于1363年)在叙述西夏王统与都松庆巴传记时却没有提到西夏王邀请都松庆巴赴西夏之事，只是在叙述蔡巴噶举教派史时记载，藏巴敦库瓦为贡唐喇嘛相的再传弟子，其所从上师为涅麦仁波且。[13]这位藏巴敦库瓦与上面提到的格西藏索瓦和格西藏波，都是一世噶玛巴都松庆巴和蔡巴噶举派上师喇嘛相分别派往西夏的弟子。笔者认为格西藏索瓦、格西藏波同为一人，《贤者喜筵》在叙述西夏王统时将这位使者写成“藏波瓦”，但在叙述都松庆巴传记时又写成“藏索瓦”;《红史》称藏巴敦库瓦等为“众格西弟子”。

值得注意的是，喇嘛相出家时依止的根本上师咱米译师就是来自弥药，所以他派弟子赴西夏传法亦顺理成章。喇嘛相生卒年为1123至1194年，都松庆巴生卒年为1110至1193年，所以，《红史》中记载的藏巴敦库瓦，其生卒年极可能与喇嘛相的生卒年相当，考虑到藏巴敦库瓦是再传弟子并曾劝说成吉思汗不要毁坏佛寺，其生活年代当在1150至1227年之间。此外，《萨迦世系史》记载，萨迦第三祖扎巴坚赞，弟子有一名叫国师觉本者，前往米涅(西夏)，做了米涅王之应供喇嘛。[14]扎巴坚赞的生卒年为1147至1216年，他的弟子的活动年代应与藏巴敦库瓦的活动年代大致相同。[15]可见同时前往西夏的并非只有噶玛噶举派的僧人。因而，西夏存留的藏传绘画，并不能只用噶玛噶举在西夏宏法的史实加以解释。

根据以上史实，我们再来分析萨莫宇克黑水城相关作品的断代。作者断代的惟一根据是转引自莱因和瑟曼《智慧与慈悲》第49页提到一世噶玛巴都松庆巴的弟子藏索瓦曾出使西夏。[16]莱因教授之所以将藏索瓦赴西夏的时间定为1159年，原因是藏索瓦同年返回时，仁宗仁孝送给都松庆巴众多建楚布寺的礼品，这一年正是都松庆巴倡建楚布寺的时间，也是西夏王仁宗仁孝为印汉文

[14]陈庆英、高贺福等译:《萨迦世系史》，第52页。该书第107页记:“八思巴向忽必烈薛禅汗说，我的祖父(扎巴坚赞)之时，西夏王曾献一可将公鹿从角尖整个罩住的锦缎伞盖。”

[15]笔者认为，藏于布达拉宫的缂丝唐卡《不动金刚》就是这位称为国师觉本的僧人所献，“康巴上师江尊追扎”或许就是觉本的名字。

[16]这段文字在国外出版的西藏艺术图录中广为引用，移译如下:“来自中亚黑水城遗址的绘画是与这一时期卫藏绘画有特殊联系的一组重要作品。黑水城位于中国西北的内蒙古，在11世纪唐古忒人占据之前，此地由回鹘人控制，后来成为西夏王朝的一个边城。西夏王室推崇佛教，资助佛教作品，包括敦煌石窟寺众多的绘画和雕塑。据相关的文献史料，我们知道西藏喇嘛也出现在西夏人的朝廷。有一份文献记载，1159年，西夏王仁宗仁孝邀请一世噶玛巴都松庆巴的弟子藏索瓦前往西夏，并从西夏王那里得到了上师的称号。”Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, p.49.

[13]“……相仁波且在世时，涅麦仁波且为相仁波且侍奉，六年后，相仁波且圆寂。涅麦仁波且为其建供像、吉祥灿烂的灵堂大佛塔……涅麦仁波且有加波瓦龙巴，藏巴敦库瓦、藏巴罗丹及很多格西等众弟子。”陈庆英、周润年译本:《红史》，第113页;民族出版社，1981年，藏文本第130页: zhang rin po che zhal bzhugs rin mnyes pa gsum gyi gyi zhabs tog mdzad cing/lo drung na zhang mya ngan nas vdas/sku vdab dang/sku vbum chen movi vphro gdung khang bkril vbar/mgon khang/lha khang gi khyam sman/thig khang/ rgya phub gser vbru dang bcas pa/lcags ri nang ma sogs bzhengs/rgya phu ba lung pa dang/gtsang pa dung khur ba/gtsang pa blo ldan/dge bshes mang pa(o) sogs bu chen mang po byung//

《观弥勒菩萨上升兜率天经》在大度民寺举行大法会的时间。[17]只是莱因教授将楚布寺建寺时间仍然沿用旧断代说而已。萨莫宇克博士将1159年（1189年）与西夏的数幅唐卡作品联系起来的证据出自图版44的《金刚亥母》，该幅唐卡画面主尊两侧边框顶格所绘的两位僧人，皆穿红色袈裟，白色身形者持禅杖托钵，红色身形者持铃杵。这两位年轻的僧人没有画上背光，表明他们是在家的俗人。因此，萨莫宇克认为唐卡所绘的这两位僧人可能就是都松庆巴派往西夏的使者，或许就是藏索瓦等人，这些唐卡就是他们从西藏带到西夏的。[18]至于图版43《上乐金刚与金刚亥母坛城》，作者从作品的风格角度将两幅唐卡确定为同一时期的作品，认为也是由金刚亥母唐卡画面所绘的喇嘛带到西夏的。然而，作者的这种说法实在值得探讨，因为金刚亥母唐卡所绘年轻的僧人像同时出现在这一时期的其他唐卡中，例如一幅断代于12世纪末的早期萨迦派大黑天神像，也有手持禅杖托钵的年轻僧人。[19]

毫无疑问，1189年，也就是西夏乾祐二十年，在西夏佛教的发展史中是关键性的一年，但是否就依此将相应的作品断代归之于此年，则大有商榷之处。首先，我们不能完全确定藏文史籍中提到的入使西夏的僧人一定就是一世噶玛巴都松庆巴的弟子藏索瓦，1189年前后进入西夏的僧人除了噶玛噶举派以外尚有蔡巴噶举与萨迦派的僧人。其次，我们很难设想都松庆巴遣使作为礼品献给西夏王仁宗仁孝的本尊修习神像，理当是极受尊崇的圣物，如何会散落在西夏边城之地的黑水城。西夏王室当时盛行噶举派所传大手印法、上乐金刚金刚亥母坛城双修法，本尊唐卡皆藏诸秘室，随身携带并传诸后世。这些唐卡肯定一直是藏诸王宫而不会弃之于作为征战要塞的黑水城。更为重要的是，西夏亡于蒙古人是从其境的西北、北和东北受敌。例如成吉思汗五征西夏，都是从北方及东北方包抄过来；又如最后一次征讨西夏，成吉思汗由漠北和林（今乌兰巴托）出兵，一支借道回鹘东进直取沙州，另一支由成吉思汗亲自统领一路南下，直抵贺兰山西夏腹地。西夏亡国之后，其残部分别向东逃亡至中原地区，向辽阔的南方冒险长征，返回祖先党项人的故地，定居在今四川甘孜的木雅地方。[20]由此看来，假如黑水城的唐卡真是藏索瓦等人带给仁宗仁孝的礼

[17]如此经的发愿文所记："谨于乾祐己酉二十年九月十五日，恭请宗律国师、近戒国师、大乘玄秘国师、禅法师僧众等，就大度民寺作求生兜率内宫弥勒广大法会，烧结坛作广大供养，奉广大施食，并念佛诵咒，读西番、番汉藏经及大乘经典，说法作大乘忏悔，散施番、汉《观弥勒菩萨上升兜率天经》一十万卷，汉《金刚经》、《普贤行愿经》、《观音经》各五万卷，暨饭僧、放生、济贫、释囚诸般法事，凡十昼夜。"（史金波：《西夏佛教史略》，第267页附录）

[18]参看萨莫宇克的论文《西夏王国的艺术：历史风格的诠释》及《金刚亥母》的图版说明。见《丝路上消失的王国：10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》第59～88页。

[19]Kossak, Stenve M. & Singer, Jare Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999.

[20]吴天墀《西夏史稿》，第122～138页。另见李范文：《西夏遗民调查记》，载《西夏研究论集》，宁夏人民出版社，1983年，第190～278页。

[21]例如元昊时期"于兴庆府东……建高台寺及诸浮图，俱高数十丈，贮'中国'所赐大藏经，广延回鹘僧居之，演译经文，易为蕃字"。(《西夏书事》第18卷)《嘉靖宁夏新志》第3卷记（鸣沙州的大佛寺）："元昊时所建，在边外，迄今楼宇尚存。"毅宗谅祚（1048～1067年）生母没藏氏曾出家为尼，在兴庆府戒坛院受戒，后来又修承天

品，这些西夏王室失散的文物不会出现在敌军来犯的前沿阵地，即使起塔装藏，塔的位置也应该在西夏都城附近。[21]第三，从《金刚亥母》唐卡本身的绘画特征分析，这幅作品不可能是在西藏绘制的，因为唐卡所绘人物的身旁都有竖行的榜题框。萨莫宇克博士不能解释画面上的榜题框，认为是藏人为西夏人画唐卡时预留给西夏人填写西夏文榜题的。这种说法值得商榷，我们在第二章第三节已经分析了《金刚亥母像》浓郁的西夏地方色彩的绘画风格。例如画面中出现的上师像，其身后的岩石形状与12世纪西藏唐卡中广泛出现的直角图案的岩山不同，其造型特征与汉地宋时绘画和影塑的岩山背景颇有相似之处。特别是唐卡中所绘的上师像的技法，与藏传作品大异其趣。西藏绘画中的对上师袈裟的描绘已有固定的格式，就是袒露右臂的袈裟双侧裹膝，露出跏趺座双脚，并在右臂肘、脚趾相对处形成近乎圆形的图案状的衣褶，袈裟上有团花图案或喜旋纹。然而，这幅金刚亥母唐卡所绘上师像，袈裟非常写实，与西藏绘画传统的单线平涂略加晕染的技法不同，僧人像服饰用线造型而不是用线作为轮廓线填色，线条根据形体的变化而改变笔触形态，这种画法是见于西夏绘画的中国画技法，在传统西藏绘画中很少见到。金刚亥母唐卡中还描绘了很多大成就者的图像，这些大成就者像在判定黑水城作品与西藏唐卡是否属于同一个传承体系，是否属于同一个时代的作品方面有不可替代的价值，因为黑水城这幅唐卡中所描绘的大成就者像，其造型特征与西藏唐卡，甚至是早期的西藏唐卡都不尽相同。例如这幅其中的毗缕波与13世纪初年的西藏唐卡中的毗缕波就不相同。[22]由此看来，此作不可能是在西藏由藏人绘制的作品，很多西藏艺术史研究者也认为萨莫宇克博士的这种说法是站不住脚的。[23]

笔者以为，黑水城出现的西夏藏传风格唐卡作品之间有很大差异，某些作品，如上乐金刚与金刚亥母图像与噶举派僧人进入西夏没有直接关系。西夏故地佛塔所出双身像证实了这一点。

二、西夏佛塔出土上乐金刚绢画与黑水城双身图像断代

萨莫宇克、莱因教授等人将《上乐金刚坛城》与《金刚亥母》

寺："没藏氏好佛，因'中国'赐大藏经，役兵民数万，相兴庆府西偏起大寺，贮经其中，赐额'承天'，延回鹘僧登座演经，没藏氏与谅祚时临听焉。"（《西夏书事》第19卷）

[22]毗缕波（Virupa）为印度八十四大成就者中的第十位。描绘这位大成就者的图像往往非常幽默，据说这位大师性喜饮酒，所以画面中有侍者奉酒。萨迦派对毗缕波十分喜爱，有一幅13世纪的唐卡，画面主尊就是毗缕波，而且为了适应毗缕波不拘小节的性格，画面构图一反西藏唐卡将人物置于画面中心的惯例，将人物置于画面中心龛的一侧，侧立奉酒的侍女。（Fisher, Robert E., Art of Tibet, Thames and Hudson, New York, 1997, 图版136）

[23]例如，亨斯不同意萨莫宇克的观点，后者认为像金刚亥母一类的唐卡来自西藏，一些风格成分，诸如僧人的肖像和装饰图案都与在其他典型的黑水城作品中看到的这些成分完全一致，即使是最具西藏特征的作品也是由黑水城自己的画家在黑水城当地完成的，这一点应该肯定。例如图版35、36具有完全的西藏风格，但有汉西夏模样的供养人像。不排除藏人艺术家进入西夏、藏式绘画和图像进入西夏地区的可能性。这些作品可能影响了黑水城的藏式风格绘画。Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London 1997, p. 160-69。



两幅作品看成是同一时期的作品，都是由都松庆巴的弟子等从西藏带到西夏的，因此也断代至1159年以前。此外，由于这幅完全按照造像仪轨描绘的作品画面中没有出现标志身份的上师图像或者相应表示地域特征的风格母题，在没有发现更多西夏新近出土的同类作品之前，很多研究者认为此幅唐卡根本就是西藏唐卡，甚至是波罗风格的尼泊尔作品。近年在西夏故地的宁夏回族自治区发现了很多新的西夏绘画作品，最令人鼓舞的是在贺兰县宏佛塔天宫和拜寺口双塔出土了两幅上乐金刚双身唐卡，这些作品为黑水城作品的断代提供了有力的旁证，使我们有可能据此对黑水城作品的年代作出较为合理的解释。

宏佛塔位于银川市西南二十公里处，塔之样式为楼阁式与覆钵式塔的结合体，所出文物藏于覆钵式塔身内的砖砌梯形槽室内，其中堆满了西夏文木雕经板、经书残页和绢质彩绘佛画。从其中物品集中于西夏遗物以及绢画用西夏文印经纸装裱等事实分析，这些物品应是建塔时的装藏而非元或明时后人掘塔填入。关于塔的建造年代，宏佛塔在文献中未见记载，宁夏文物工作者认为是西夏时期建造的古塔，其理由是:

1.塔身槽室内发现大量西夏文字木雕版、西夏文字残页、西夏骨勒茂才《番汉合时掌中珠》残页及西夏文木简；还发现十多幅西夏绢质彩绘佛画，有的绢画上有西夏文榜题和印戳；还有大量西夏彩塑像残件，其中部分塑像腹内藏有西夏文经卷。

2.塔上砌砖绝大部分为有手掌印痕的方砖和条砖。这种砖在西夏银川陵区、拜寺口双塔、同心韦州西夏康济寺塔中大量发现，为典型的西夏砖。

3.塔身砌砖层发现的钱币全部为宋代货币，其中年代最晚的为1111年铸造的政和通宝钱币。

4.塔中心柱横梁木，中心柱木经国家文物局文物保护科学技术研究所碳14年代测定，中心柱距今1140+／-100年，树轮校正年代距今1080+／-105年；横梁木距今1050+／-90年，树轮校正年代距今995+／-95年。正属西夏时期。[24]

5.塔中所出骨勒茂才《番汉合时掌中珠》，正式刊布于西夏乾祐二十一年（1190年）。

[24]宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，载《文物》1991年第8期，第12～13页。

从以上种种证据来看，宏佛塔建于西夏晚期是没有疑问的。在塔周围的地方原是一处寺庙的废墟，塔中的圣物可能就是此寺所藏的物品。[25]

宏佛塔建于西夏后期，那么，塔中所出的上乐金刚双身像是否也是西夏晚期作品呢？笔者以为这幅上乐金刚双身像作为西夏晚期的作品，仍有许多疑问：

1.我们不能以建塔的年代来确认塔中装藏的年代。

2.极为重要的是，宏佛塔与这幅上乐金刚坛城绢画一同出土的有十四幅绢画（公布十三幅），我们讨论的上乐金刚坛城仅仅是这套作品中的一幅。从其他作品的风格，尤其是西夏汉地风格的作品如《炽盛光佛图》、《玄武大帝图》等具有五代、宋初风格的事实分析，这批汉藏糅合的绢画作品的年代至迟是在西夏中期，而不会是在西夏晚期，绢画中藏传风格的作品也证明了这一点，例如绢画中出现的金刚座触地印释迦牟尼佛构图样式完全不见于西藏作品，其背龛的样式保留了10至11世纪印度波罗时期的风格，具有这种背龛的西藏绘画年代都在11世纪前后。绢画中还出现了西藏风格的宝藏神。

3.与拜寺口西塔不同，此塔没有出现与藏传佛教噶举派相关的文物，画面下方没有出现僧人上师像。

这些绢画作品改变了我们对西夏双身图像的固有认识，它们出现的年代有可能早于噶玛噶举与西夏王室发生联系的年代。拜寺沟方塔出土的汉文经卷残片，证明早在藏巴敦库瓦之前，西夏已有藏人国师传授上乐金刚法。汉文经卷名为《吉祥上乐轮略文等虚空本续》（图版153）和《是钉撅咒》（图版154）。

前一份经文录文为：

……空本续……国师 知金刚传

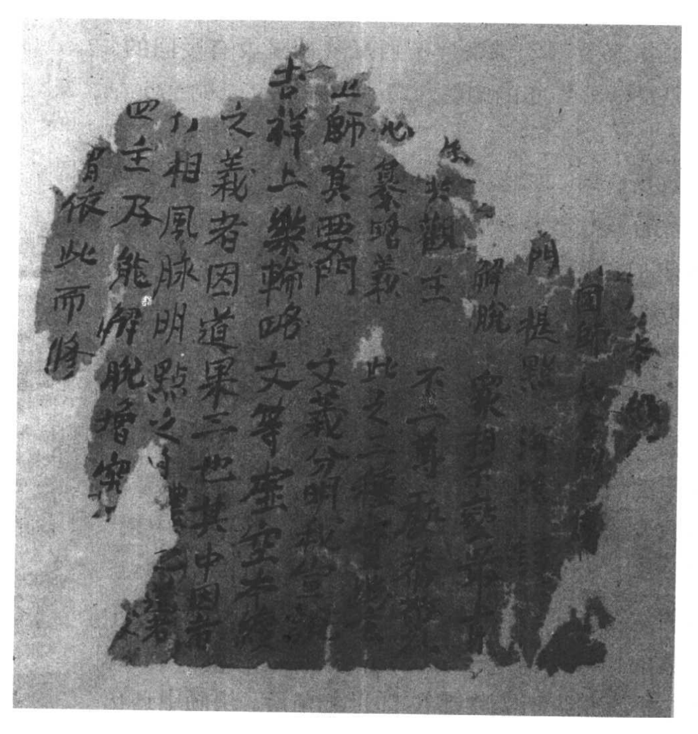
[沙]门提点 海照译

……解脱；众相不变最上身。□□□□共观主；不二尊处恭敬礼。□□□心纂略义；此之三种实幽玄。□□上师[26]真要门；文义分明我宣说。吉祥上乐轮略文等虚空本续……之义者因道果三也，其中因者……相，风脉明点之□□之道者……四主及能解脱增究……[谓]依此

[25]此塔考古报告称“夯土地基内发现大量绿色。黄色琉璃建筑饰件，说明在修建宏佛塔前，这里曾经有过规模较大的殿堂建筑。又从槽室内发现的遗物不论泥塑像、西夏文字版还是绢彩佛画，都残破不堪，有烟熏火烧痕迹，而遗物的放置却很有规律，未经过后人扰乱。分析这批遗物似与殿堂有密切的关系，很可能塑像和绢画是原殿堂内的遗物。由此推测，当地曾经是一处规模较大、等级较高的西夏寺院，因火烧倒塌变为废墟，佛教信徒在废墟上新建了宏佛塔，将原寺院建筑残件夯入地基，将毁坏的泥塑像佛画等供奉于塔内。这一推测是否正确，有待日后塔周围的考古发掘和研究加以验证。”宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，载《文物》1991年第8期，第13、20页。

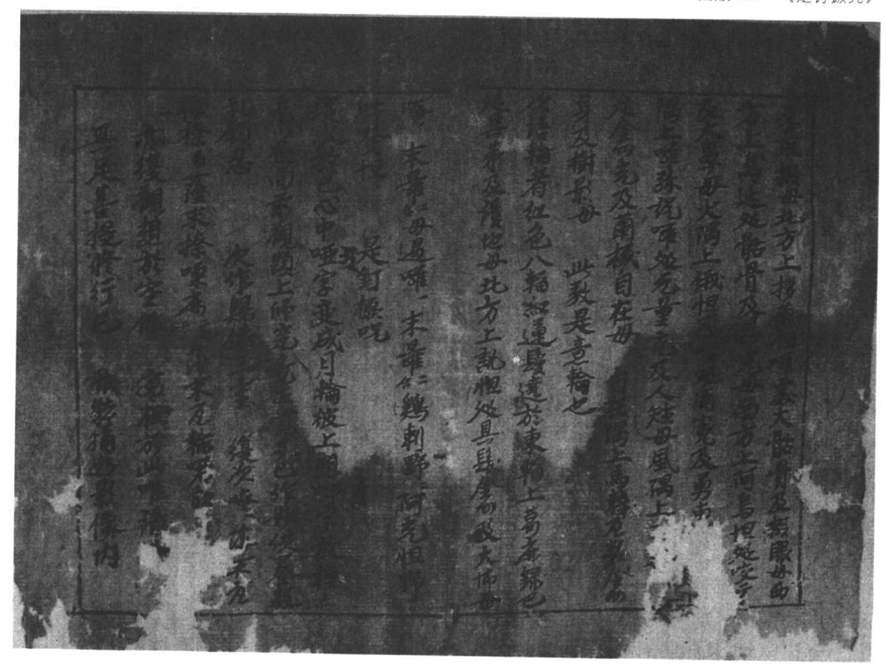
[26]此处的“□□上师”或许是后面“大乘要道密集”中的“大宝上师”即藏文的rin-chen。





图版153 《吉祥上乐轮略文等虚空本续》

图版154 《是钉撅咒》



而修……

残卷上"国师知金刚传,[沙]门提点海照译"中的"国师知金刚"显然是吐蕃僧人，此汉文本系由藏文翻译，但国师知金刚何许人也？史金波先生《西夏佛教史略》所收十三位国师，也没有知金刚的踪影。[27]他决不是噶玛噶举弟子格西藏波瓦或藏巴敦库瓦，因为没有名义上的对应。"格西藏波瓦"，藏文作 dge bshes gtsang po ba，意为"后藏善知识"；"藏巴敦库瓦"藏文作gtsang-pa-dung-khur-ba，意为"后藏持螺者"；知金刚还原成藏文为"多吉庆饶"rdo-rje mkhyen-rab、"益西多吉"ye-shis rdo-rje 或"喜饶多吉"shes-rab rdo-rje，可见它们之间没有联系。此外，国师称号始于西夏早期，出使西夏的噶举派僧人是否做了国师尚待考证，因为藏文文献只是说他们做了上师，写作bla-ma，如果是国师，《红史》、《贤者喜宴》等噶举派僧人撰藏文文献就可能直接写作藏文 gu-shri，因为当时这个音译词已经在使用。

拜寺沟后一份经卷残叶《是钉撅咒》，实际上指的是左侧半叶，右侧半叶笔者以为是译自藏文《上乐根本续》的一部分。经文记载的是上乐金刚坛城语轮和意轮的神灵安排，有些神名可以还原为藏文和梵文。

梵文经典所列语轮与意轮神灵如下：

环绕中央莲花的内圈神灵共有八对（或九对）代表"意"（citta），位于天界、其中女神的名字是暴怒女（Pracaṇḍā/ra-tu-gtum-mo），以托贝杜保（"颅骨小块" Khaṇḍakapāla/thod-pavi-dum-bu）象征长久神变的基础；怒眼女（Pracaṇḍākṣī/gtum-pavi-mig-can-ma），以大骷髅（Mahā-kaṅkāla/keng-rus-chen-po）象征对神变力的证悟；具光女（Prabhāvatī/vod-ldan-ma），也以骷髅（Kaṅkāla/keng-rus）象征对神变力的证悟；大鼻女（Mahānāsā/sna-chen-ma），以暴露獠牙（Vikaṭadaṃṣṭrin/mche-ba-rnam-par-gtsigs-pa）象征思想神变力的基础；勇士智慧女（Vīramatī/dpav-bovi-blo-gros-ma），以无量光佛（Amitābha/vod-dpag-med）象征勇力；楞伽自在女（Lankeṣvarī/lang-kavi-dbang-phyug-ma），以金刚光（Vajraprabha/rdo-rje-vod）象征意识力。

[27]史金波《西夏佛教史略》，第143－147页。



方塔所出《是钉撅咒》所录意轮神灵如下：

及最掇母；北方上捞兰坦罗处大骷骨及掇眼母；西方上乌眼处骷骨及具光母；南方上阿乌坦处咬□及大鼻母；火隅上依坦瓦哩处酒□及勇……；□上罗弥说罗处无量光及人□母；风隅上……处金刚光及兰机自在母；自在隅上马辣瓦数金刚身及树影母。此数是意轮也。



这里的对应是明显的，最掇母就是暴怒女；托贝杜保为大骷骨；怒眼女为掇眼母；大鼻女等同于大鼻母；金刚光、兰机自在母（楞伽自在女）皆相同。

梵文经典的语轮神灵为：

环绕中央莲花的中圈神灵在一些唐卡是两边排坛城神灵上部的八位（或九位）黄色双修神灵（yab-yum），代表“语”（vak），位于地上，其中女神的名字是护地女（Irāvatī/sa-bsrungs-ma），以新芽（Aṅkuraka/myu-gu-can）象征洞察力；大威德金刚女（Mahābhairavā/vjigs-byed-chen-mo），以金刚辫（Vajrajaṭila/rdo-rje-ral-pa-can）象征皈依；风身女（Vāyuvegā/ rlung-gi-zugs-can-ma），以大勇力（Mahāvīra/dpav-bo-chen-po）象征勇力；　饮酒女（Surabhakṣī/chang-vthung-ma），以金刚持轰（Vajrahūmkara/rdo-rje-hum-mdzad）象征意识力；除疥天女（syāmādevī/lha-mo-sngo-bsangs-ma），以善金刚（Subhadra/rdo-rje-bzang-po）象征三摩地；普贤（Subhādra/shing-tu-bzang-po），以金刚光（Vajrabhadra/rdo-rje-vod）象征洞察力；马耳女（Hayakarṇī/rta-rna-ma），以大威德（Mahābhairava/vjigs-byed-chen-po）象征顿悟三摩地；鸟面女（Khagānanā/bya-gdong-ma），以目无善（广目天王Vīrūpākṣa/mig-mi-bzang）象征顿悟要旨。

方塔所出《是钉撅咒》所录语轮神灵如下：

次语轮者红色，八辐红莲蔓绕于东辐；上葛麻录巴处具芽及护地母；北方上说坦处具发金刚及大怖母（下缺）……

这里护地女、金刚辫、大怖母（大威德金刚女）都严格对应。

从以上《上乐根本续》与《是钉撅咒》的对比，我们可以确认方塔残片为《上乐根本续》[28]的内容。其中描述的上乐金刚坛城眷属神在本书黑水城上乐金刚坛城图版中都可以找到。

与此印证的是，拜寺沟方塔的建寺年代。据孙昌盛先生拼对完整的方塔塔心木建塔题记云："白高大国大安二□（年），寅卯岁五月，□□大□□□特发心愿，重修砖塔一座，并盖佛殿缠腰塑画佛像，至四月一日起立塔心柱……"[29]"白高大国"为西夏国名，"大安"是西夏惠宗秉常年号。由题记我们可以确认，拜寺沟方塔建于西夏大安二年四月一日，即1075年！这样，我们就不能排除塔中所出有关上乐金刚等藏传佛教的仪轨文献断代在1075年之前的可能性。[30]有些经文很可能是直接从梵文译为汉文，因为塔中所出捺印金刚座触地印释迦牟尼佛和佛顶尊胜佛母周围字母都是梵文而非藏文，但两位主尊的背龛样式完全是早期印度波罗样式，与西藏早期绘画样式相同。这些捺印佛像甚至有可能是9世纪流向黑水城的敦煌作品，黑水城也发现了十幅单张的捺印佛画，据考是敦煌时期的作品。[31]此外，方塔题记中特意提到"缠腰塑画佛像"，说明此塔原来有塑像和壁画。

《上乐根本续》所传上乐仪轨在西夏传播的时间，目前仍然需要加以考证。因为此塔文物尚有乾祐十一年（1180年）仁宗仁孝皇帝（1139～1193年）的发愿文，但方塔建塔的确凿年代是在大安二年（1075年），我们并不能排除某些经文是建塔时作为塔藏放置在塔内的可能性。[32]然而，有关上乐根本续和大手印法的梵文经典，由仁钦桑布（958～1055年）等译师译为藏文的时间也大多是在11世纪初年，难道这些经典在译为藏文以后随即被译成了西夏文；抑或西夏文的这些经典直接译自梵文？不过，有一点可以确认，有关上乐根本续等等的西夏文、汉文文献与上乐金刚坛城、大手印等修习法肯定不是噶玛噶举派僧人藏巴敦库瓦1189年进入西夏王廷以后才在西夏传播开来，而是在噶玛噶举僧人入夏以前就已经盛传。方塔《吉祥遍至口和本续卷》残片记传授此法者为国师知金刚，标明"国师"，说明他是在西夏的吐蕃僧人。从知金刚的名称我们看不出他与藏巴敦库瓦等人的关系，知金刚

[28]这幅文献梵文本收在Kazi Dewa-samdup, ed., Shrῑchakrasambhara Tantra: Abuddhist Tantra, Calcutta: Thacker, Spink and Co., 1919; reprint, New Delhi: Aditya Prakashan, 1987; Shinîchi Tsuda, The Samvarocaya-Tantra: Selected Chapters, Tokyo,The Hokuseido Press, 1974。这份藏文文献的英语译文见Huntirgton, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, p.535-540. Appendix II: The Iconography of Cakrasamvara and the Deities of His Mandala。

[29]《西夏佛塔》第53页。孙昌盛：《拜寺口方塔始建年代考》，载李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》，宁夏人民出版社，1998年，第359～365页。

[30]因为方塔同时发现了乾祐十一年（1180年）仁宗仁孝皇帝的发愿文，由于方塔1990年被炸毁，我们不能判定现在收集到的经文是1075年修建方塔是作为塔藏放置，还是方塔寺院的收藏。

[31]孟列夫：《黑城出土汉文遗书叙录》第20～21、229～234页。

[32]参看本书第四章相关论述。



的名字也不见于上面提到的《圣胜慧到彼岸功德宝集偈》中出现的上师名单。

陈庆英教授最近发表的论文，分析了近年重刊的汉文《大乘要道密集》的相关题跋，对探索知金刚的身份乃至确认西夏早期与藏传佛教的关系具有非常重要的意义！[33]这些散佚皇家、传自西夏的译本，经首或经末遗有原篇原有的传法者、汇集者、翻译者的名字，其间注明的师承关系有助于我们了解藏传佛教噶举派和萨迦派在西夏早期的传播。陈庆英先生指出了不见著录的“大乘玄密国师”和“大乘玄密帝师”；笔者上文检出的“知金刚”也找到了来历，在《密集》所辑八十三个卷子的经首，“知金刚”共出现了两次。

第一次是在陈健民上师编《萨家道果新编》第十三卷“师承等处奉集仪轨”（第162～164页）其所赞的师承关系为：金刚亥母——萨干哩巴——得哩干——大师金刚手——大师巴波无生[34]——大师末则啰孤噜[35]——大师辣麻胆——大师智金刚。

第二次出现在第六十八卷“新译大手印金璎珞要门”（第411～418页）本篇开头处记：

> 其师承者，萨斡哩巴传与铭得哩斡师，此师传与巴波无生师，此师传与末则啰孤噜师，此师传与玄密帝师，此师传与智金刚师，此师传与玄照国师。

篇末又记：“路赞讹辣麻光萨译西番。”

《大乘要道密集》第六十六卷“大手印伽陀支要门”（第406～409页）的师承记载为我们了解知金刚提供了进一步的资料，本篇开头处记载：

> 然此要门师承次第者，真实究竟明满传与菩提勇识大宝意解脱师，此师传与萨啰喝师，此师传与萨啰巴师，此师传与哑斡诺帝，此师传与辣麻马巴，此师传与铭移辣啰悉巴，此师传与辣麻辣征，此师传与玄密帝师，此师传与大宝上师，此师传与玄照国师。

[33]陈庆英：《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论<大乘要道密集>（<萨家道果新编>）》，载《西藏大学学报》2000年第2期，第1～9页。

[34]这里的巴波无生师，笔者检出藏文为bal-po skyes-med，参看《红史》藏文本第80页。关于这里涉及的藏文名称，笔者将另文研究。

[35]“孤噜”似为guru，即“上师”，藏文文献经常以此替代bla-ma。

后面的引文除了印度上师“萨啰曷师”(sa-ra-ha-pa)等人之外，出现了此法的西藏传承。所谓“辣麻马巴”即bla-ma mar-pa，“铭移辣啰悉巴”即米拉热巴上师mi-la-ras-pa，“辣麻辣征”即日琼巴bla-ma ras-chung-pa，“辣征”读音为ra-s-chung-[pa]。“辣麻辣征”之后即进入西夏传承：日琼巴传法与玄密帝师，玄密帝师传法与大宝上师（即藏文rin-chen)，此师传法与玄照国师。[36]

以此次第对照出现“智金刚”的记载、发现以上两条记载的师承缺乏若干环节。补充排列如下：玛尔巴／辣麻马巴——米拉热巴／铭移辣啰悉巴——日琼巴／辣麻辣征——玄密帝师——知金刚国师／大宝上师——玄密国师。

从上述记载分析，日琼巴生卒年为1084至1161年，日琼巴的弟子中已经有人在西夏做了帝师。弟子玄密帝师的活动年代当在大师自印度返回之后，假如是在他四十岁以后，就是1130至1161年。依此可以判定西夏人是在1130年前后就和早期噶举派发生了联系，而不是在1189年噶玛噶举的僧人入夏以后。陈庆英先生判断乾祐二十年（1189年）《观弥勒菩萨上生兜率天经》发愿文中出现的“大乘玄密国师”，就是这里的玄密帝师。上文记载智金刚是玄密帝师的弟子，假如其活动年代比日琼巴传法与玄密帝师晚二十年计，当在1160至1200年间。

从拜寺口方塔所出文物年代综合考虑，知金刚最晚活动于仁宗仁孝中晚期，因为塔中出土的汉文佛经《初轮功德十二偈》，其中有“身语意之三密”、“大密咒”、“明咒”、“种子”、和“相续”等字，表明此经译自藏文，经文为雕版印刷，楷体，字体清新而浑厚。[37]假如考虑到日琼巴弟子在西夏传法的事实，推算此类经典从译为西夏文和汉文到雕版印制的时间，上乐根本续相关经文与仪轨传入西夏的时间确定在仁宗仁孝中期是没有疑问的。作为辅证，我们可以参看在天盛十九年（1167年）雕版刻印的《佛说圣佛母般若婆罗蜜多心经》经首版画（图版91)，已是完全的卫藏波罗风格，无疑表明在1167年以前的一段时间藏传佛教已经大规模传入。因为到了西夏后期，上乐金刚坛城和大手印法的修习已经滥觞，成了一种社会风俗。黑水城出土汉文《密教念诵集》有云：

[36]聂鸿音先生认为西夏人翻译藏文为西夏文遵循如下规律：意译与音译合璧或全部意译的规律，这里出现的“大宝”为意译，“辣麻”为音译，“巴波无生”(tol-po-skyes-med)则是音义合璧。

[37]《西夏佛塔》图版10，第46～49页。



“奉此美女大宝故，无明点暗得蠲除；胜惠悟人法界理，双证方便及智慧。”[38]前文曾提及《黑鞑事略》记载西夏以女子适国师事，这些记载表明西夏藏传佛教的修习由来已久，不会是在西夏后期才传入。笔者以为，西夏僧人娶妻之风，并非来自噶举派，西夏后期所传噶玛噶举并不提倡僧人娶妻生子，西夏此俗实际上来源于宁玛派，是藏传佛教在前宏期传入党项佛教的证据之一。

拜寺口西塔同样出土了上乐金刚像（图版46）。

拜寺口双塔位于银川市东南五十公里处，塔之样式与宏佛塔类似，都是汉式楼阁密檐塔结合藏式噶当觉顿式佛塔的混合样式，塔身为宋代流行的八角密檐式，塔刹为覆钵式，这种样式的西夏佛塔出现在藏传佛教进入西夏地区的早期阶段，其建造年代应该早于完全的喇嘛塔，如宁夏青铜峡一百零八塔及黑水城所见佛塔。然而，就是这种与喇嘛塔风格迥异的密檐塔，其中藏传密教的影响显而易见，何继英和于存海先生认为，分析西塔塔身的影塑，可以看出拜寺口西塔象征一个完整的藏密曼陀罗，十六金刚手、十六罗汉、十六供养菩萨、八吉祥、七政宝等藏密图像正体现了这一点。[39]一些考古专家认为，此塔与宏佛塔大致建于同一个时期是没有疑问的。[40]然而，根据拜寺口双塔挖掘报告的现场描述，双塔所见遗物混乱无序，其中有蒙古汗国未改国号大元以前的大朝通宝钱币和在1260至1269年发行的中统元宝交钞，可见此塔在西夏后期或入元以后经过修缮后重新装藏，塔身壁面、影塑彩绘多处可见二次彩绘的痕迹。西塔穹室封门为二次砌封。由此推测，双塔可能于夏末至元代早期进行过数次大的修葺。引起我们重视的是，出土西夏绢画的西塔塔刹穹室壁面有朱笔所书梵文，其中提

[38]《俄藏黑水城文献》第5卷，第224页。

[39]何继英、于存海：《西夏拜寺口双塔影塑释读》，载台北《历史文物月刊》2000年第8期，第5～22页。笔者以为，西塔影塑的藏传佛教造像因素不容置疑，但将此塔理解为藏密坛城，我们必须找出坛城的主尊，以坛城主尊来确认坛城神灵，从这些神灵我们不能确认其主尊，此外，藏传佛教十六罗汉很少出现在坛城中。

[40]拜寺口双塔始建于何时，史料中无记载。明万历年间所修《万历朔方新志》卷首《宁夏镇北路图》中，在拜寺口处标有双塔。西塔第九层塔檐上发现的绿色琉璃兽头，与银川西夏陵区所出琉璃兽头的形制、尺寸基本相同。西塔刹座上的力士塑像与西夏陵区碑亭出土人像座造型相近。东塔影塑兽面的眼珠与灵武磁窑堡西夏瓷窑址内发现的半球状黑、褐釉瓷珠的形制、质地完全一样。西塔塔刹穹室内的绢质彩绘佛画与贺兰县宏佛塔藏西夏绢画为同样的绘画风格，作画方法也一样。这些情况说明，双塔应与西夏陵区、灵武西夏窑址、贺兰宏佛塔一样，为同一时期遗物。西塔残存几处西夏文字；双塔的朽木样品经碳14年代测定，结果为：西塔中心柱朽木距今875+/-60年，树轮校正 年代距今835+/-70年；东塔角梁朽木距今810+/-60年，树轮校正年代距今815+/-70年。两塔的年代测定结果都相当于西夏中晚期。参看宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，载《文物》1991年第8期，第23～24页。

到修习大手印法，梵文之间嵌入西夏文字“上师”。[41]依此我们可以判定当时此地修习的的是噶玛噶举派的大手印法。“上师”又作“尚师”，据史金波先生考订，此称谓出自藏传佛教，我们上文提到的都松庆巴或喇嘛相的弟子藏索瓦就被西夏人奉为上师。那么西夏文“上师”一词可能是藏文bla-ma或slob-dpon的译音，双塔的建造或夏末重新装藏的年代或许在藏索瓦到西夏之后，也就是在仁宗仁孝时期。西塔中心柱的两个棱面上有可以看清的西夏文字，史金波先生将之译为“九月十五日”，判定为西塔竣工的日子。[42]我们前面已经提到，仁宗仁孝在1189年的9月15日，在大度民寺举行了长达十昼夜的大法会。这里的“九月十五日”很可能与此相联系。假如此说属实，正如我们在前面所考，藏索瓦极可能是喇嘛相的弟子，那么，双塔所出《二臂上乐金刚与金刚亥母》(图版46)唐卡画面左下方的僧人应该是都松庆巴、喇嘛相或者是西夏自己的国师。

分析拜寺口唐卡我们必须关注这样一个事实：拜寺口及其周围地区在西夏历史中非常的重要，据文献记载，此处原是元昊的避暑夏宫，[43]附近多有胜迹，如贺兰山文殊殿当时曾满绘壁画，[44]另有一处壁画残迹绘有上乐金刚和佛顶尊胜像，[45]其中二臂上乐金刚图像与拜寺口西塔二臂上乐金刚图像风格完全一致（图版47）。

笔者判定拜寺口的唐卡画面下方上师所戴的红帽是噶举派早期僧人的红帽或莲花帽及宁玛派僧人所戴通人冠。西夏绘画所见的西夏国师戴的冠帽都是这种“通人冠”，例如榆林窟第29窟的西壁照海国师像，其中的冠帽就是如此样式，可见此幅唐卡下方戴“通人冠”的是西夏国师。国师帽子的形制表明，西藏佛教宁玛派远在噶玛噶举之前就传入西夏。

综上所述，虽然文献表明上乐金刚像有可能在大安二年之前就已经出现，但笔者仍将拜寺口所出二臂上乐金刚双身像唐卡及上乐金刚双身像着色木雕的年代确定在12世纪中叶或末叶，西夏天盛与乾祐年间（1152～1193年）。与这些作品创作年代呼应的是榆林窟第19窟乾祐二十四年（1193年）汉文题记，其文记载了西夏的一位壁画师高崇德在榆林窟绘制藏传佛教密宗绘画的事迹，此外，东千佛洞第2窟出现了与黑水城唐卡完全相同的藏传

[41] 罗昭将此段梵文译为：“圆满菩提会成佛，解脱妙法会解脱。清净清净会清净，普遍解脱遍解脱。一切清净佛世尊，以大手印为依身。”

[42] 笔者发现，西夏的佛塔开光的时间大多都是在每月的月圆之日，主要是在正月十五和九月十五日，如凉州感通塔建成于天佑民安五年（1094年）正月十五。所以这种混合风格的佛塔建造的时间都是在1110年前后，而不是在1200年左右。

[43] 如《嘉靖宁夏新志》“古迹”条：“避暑宫：贺兰山拜寺口南山之颠。伪夏元昊建此避暑，遗址尚存，人于朽木中尝有拾铁钉长一二尺者。唐鉴《故宫》诗：‘古木空山落照边，寝园无主起寒烟。年年三月东风里，忍听枝头叫杜鹃。’”

[44]（明）朱旃《宁夏志》“古迹”条云：“文殊殿，在贺兰山中二十余里。闻之老僧，相传元昊僭居此土之时，梦文殊菩萨乘狮子现于山中，因见殿宇，绘塑其相。画工屡为之，皆莫能得其仿佛。一旦，工人咸饭于别室，留一小者守视之，忽见一老者鬓皤然，径至殿中，聚诸彩色于一器中泼之，壁间金碧辉煌，俨然文殊乘狮子相。元昊睹之甚喜，恭敬作礼，真梦中所见之相也，于是人皆崇敬。逮之元时，香火犹盛，敕修殿宇，每岁以七月十五日，倾城之人及邻近郡邑之人诣殿供斋、礼拜。今则兵火之后焚毁荡尽。”（《宁夏志笺证》第96页）

[45] 参看第二章第二节佛顶尊胜的描述。



风格的胁侍菩萨（图版121），这些都表明当时西夏人画藏式风格密宗绘画已蔚然成风。[46]由于西藏到达西夏的僧人上师都是从卫藏经由安多和康区进入西夏腹地直至河西，[47]西夏势力本身渗透河西也是由西夏都城向西北推进。[48]因此，此类画风在敦煌榆林一带流行开来至少比西夏都城一带晚几年的时间。这样看来，12世纪中晚期的断代对拜寺口的二臂上乐金刚图像来说是合适的。

现在我们以宏佛塔和拜寺口双塔的上师图像为参照，探讨黑水城双身图像与这些作品的关系。

从黑水城建城的历史和地理位置分析，黑水城位于西夏都城中兴府[49]的西北边境，是黑水镇燕军的驻地。[50]据考，现今在内蒙古额济那旗的黑水城的确是西夏所建而非元代城堡。[51]西夏人进入黑水城大约是在1026至1038年，距李继迁1001年居怀远镇（兴庆）二十五年，早于或晚于元昊1038年称帝十年左右，[52]考虑到西夏人经营黑水城所需的时间，可以推断至12世纪初叶，黑水城当处于鼎盛时期。从佛塔位置与样式来看，宏佛塔位于西夏都城东北，拜寺沟方塔与拜寺口双塔位于西北，两处佛塔相距不过五十公里，形制也大致相仿；黑水城的佛塔绝大部分都是纯粹的夯土喇嘛塔，与上述佛塔兼有宋代八角或方形密檐塔的样式完全不同，建塔的年代应该晚于西夏都城附近的砖塔。从黑水城出土文物判断，黑水城的一些喇嘛塔有可能是13世纪初叶所建。不过，据科兹洛夫所言，所有的藏传作品都出自其中一座称为“辉煌”的

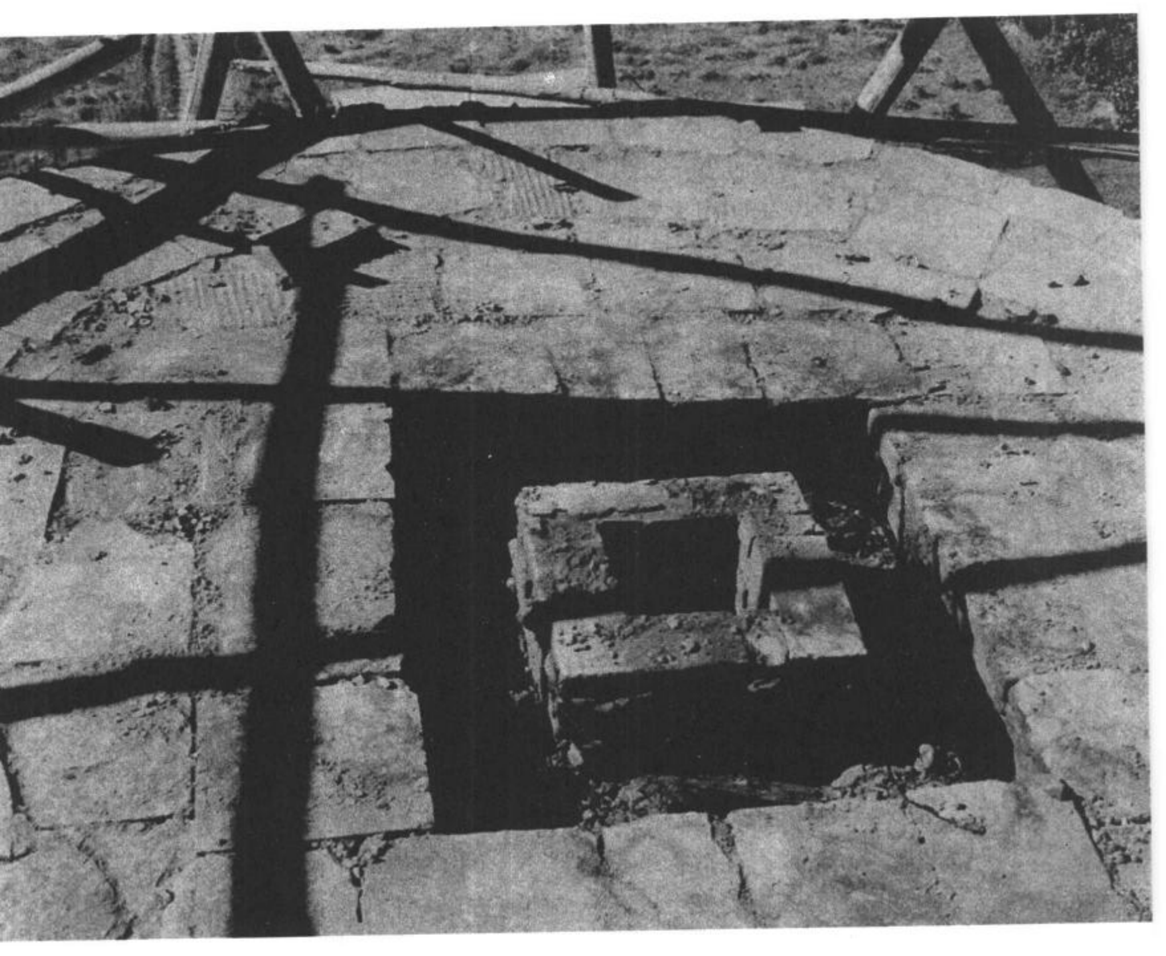
[46]此处题记位于榆林窟第19窟甬道南壁：“乾祐二十四年□□日画师甘州住户高崇德小名那征到此画秘密堂记之。”

[47]如《如意宝树史》所记，朗达玛在卫藏灭佛时，从那里逃出的僧人最后来到多麦地方，修习于黄河河谷地方的寺院。参看该书第299～303页。书中提到的拉钦，即拉钦贡巴饶色（bla-chen. dgongs-pa-rab-gsal，952～1035年）。上师生于拉萨东北的彭波地方，后移居青海今化隆旦迪。973年，从前藏曲水避难逃亡青海的藏僧三人和在西宁附近的汉僧二人为其授近圆戒。布敦大师将此作为后宏期的开始。此后拉钦为来自卫藏的鲁梅等十人授近圆戒。文中提到拉钦出家以后，曾赴北方西夏的迦诃地方向西夏上师学习佛法。此时，西夏尚未建国，但今湟水流域佛教已极度盛行，西夏僧人可以为藏人传法。

[48]西夏侵入河西地区分为三阶段，第一次是李继迁在1003年（咸平六年）利用夺取灵州（灵武）的余势对西凉府进行的攻击，第二次是李德明时代对西凉府及甘州的攻击，第三次是李元昊侵入河西。李元昊进入河西的情况文献记载较少，仅散见于《宋史·夏国传》、《长编》等书中。《夏国传》记“天圣六年（1028年），德明遣子元昊攻甘州，拔之。八年，瓜州王以千骑降于夏”。西夏两次进攻河西都是都是走兴庆——甘州——西凉府的路线。参看长泽和俊著、钟美珠译：《丝绸之路史研究》，第373～410页：《西夏之侵入河西与东西交通》。

[49]即今宁夏回族自治区银川市。唐时为怀远县，宋初为灵州的怀远镇，亦即赫连勃勃的饮汗城所在。西距贺兰山六十里。1001年，李继迁取其地，1020年，“赵德明始城怀远镇而居之，号兴州”（《长编》第96卷）。1033年升为兴庆府，1205年改为中兴府。夏人于兴、灵二州有“东京”、“西京”之称。夏亡后地入蒙古，置宁夏路总管府。

[50]笔者此处采用陈炳应先生的说法，参看陈炳应：《西夏文物研究》，第94～96页。黑山威福军的驻地在河套北部，此说最早出于岑仲勉先生。吴天墀：《西夏史稿》，第130页注5云：“我国北方地名黑水者极多，（成吉思汗第三次出兵攻夏所由黑水城，《元史·地理志》）据岑仲勉先生考证，当在今河套北狼山山脉西北喀喇木伦（蒙古语“黑水”的意思）之滨。他说：‘太祖灭王罕后，当以大（石贵）与夏相界，军从东北方来，则狼山、河套，殆所必经。若就夏之备蒙设想，则汉拒匈奴，以高阙、北假为塞；唐拒突厥，在河北筑三受降城；历代筹边，于斯为重；夏李建国，岂能独殊？夫是知《地理志》之黑水城，滨今喀喇木伦之城也。’”



图版155　拜寺口双塔与贺兰县宏佛塔挖掘现场

[51]陈炳应先生在论述黑水城始建年代时列出三条理由：（1）黑水城出土的文物大部分都是西夏文物，其中有西夏乾定二年（1224年）"黑水守将告近禀帖"，无疑说明黑水城为西夏时所建；（2）黑水城不是汉代的居延城；（3）黑水城的形制符合西夏建筑的特点。（《西夏文物研究》，第88～92页）

[52]关于西夏人何时进入黑水城的问题，萨莫宇克引述的说法是1035年前后（参看《丝路上消失的王国》所载《黑水城的发现》一文）。据陈炳应先生所说，一般认为，黑水城出土文献中注明日期最早的是大安十一年（1085年），这也是黑水城历史的最早时间界限，但陈先生发现的西夏文汉文并用的日历却明确载明这是延祚十年（1047年）日历（《西夏文物研究》第318－323页）。长泽和俊《西夏之侵入河西与东西交通》一文指出，西夏两次进攻河西都是都是走兴庆——甘州——西凉府，这是值得注意的，对于推断黑水城的陷没年代具有不可忽视的重要性。虽然黑水城出土了丰富的西夏文物，但西夏的势力何时到达此地一直是个谜。如果考虑到辽西北路军与西夏的关系和当时河西与漠北以及凉州府与甘州回鹘之间的关系等，同时再考虑到阿拉善沙漠的情况，那就不可能认为征讨甘州的大军会在沙漠中盲目前进。西夏恐怕是在1026年（太平六年）萧惠溃退后不久取代了苦于阻卜叛乱的辽，继承并确立了黑水城的统治，并以此地作为中继基地，采取了兴庆府——黑水城——额济那河——甘州这样的路线消灭了甘州回鹘。也就是说，虽然在记载中没有明确记载，但西夏对黑水城的统治估计是1026年至1027年之间。（长泽和俊著、钟美珠译：《丝绸之路史研究》，第373－410页：《西夏之侵入河西与东西交通》）。

大塔，此塔并没有出现元代遗物。[53]

从以上事实观察黑水城双身图像的年代，和宏佛塔及拜寺口双塔所出作品一样，我们不能将建塔的年代直接作为塔腹装藏艺术品的年代，同时考虑到西夏人几乎是在不长的时间内相继拥有了后来作为都城的兴庆和边塞要地黑水城，相距不算远的两个地方出现的这些藏传风格作品的创作年代不会有太大的差别。[54]例如，黑水城出土的《释迦牟尼佛与佛塔》与宏佛塔所见同名作品残片（图版9、10）在榜题字体、画布质地和背景颜色上都完全一致，说明他们是同一时期的作品。从绘画风格来看，黑水城的双身像完全遵奉上乐金刚金刚亥母坛城的造像仪轨，画面尺幅几近方形，保留初期印度造像作为方形坛城画的特点。但令人惊异的是，这幅作品完全是在黑水城或者说是在西夏当地绘制的，我们现在看到的所有被认为是纯粹西藏风格的作品、其绘画风格和画面人物等等特征表明它们都是西夏绘制的，我们没有在黑水城藏品中看到在西藏本土制作后被携至西夏的唐卡作品，像萨莫宇克博士等人假定的那样。可以设想，西夏人要完全掌握此类图像的绘画技艺需要一定的时间，所以作为粉本的印度波罗或西藏图像进入西夏的时间比西夏王室与藏传佛教一些支系发生联系的时间要早得多，正如我们前面提到的，这种联系在元昊立夏以前就已经开始，没有如此积累，我们很难想像在噶举派僧人进入西藏的同时西夏人就能完全以其风格绘制有该派上师像的卷轴。

黑水城双身图像虽然没有确凿断代的依据，但从我们上面讨论过的西夏与吐蕃的历史关系、黑水城建城的历史及其在西夏征战迁徙中的特殊位置、藏传佛教噶举派在西夏地方的文物遗存，特别是宏佛塔与拜寺口双塔出土的作品为黑水城双身图像的断代提供了有益的参照。黑水城的《上乐金刚坛城》唐卡为12世纪中叶或后半叶的西夏作品，与一世噶玛巴弟子赴夏没有直接关系，它们是西夏人自己绘制的作品，此作与宏佛塔及拜寺口双塔的绢质唐卡是我们现今所能见到的最早的藏传风格绘画的双身图像之一。

[53]这座舍利塔蒙文称作suburgan，科兹洛夫认为这些藏传作品都出自这一座塔中，所以它们的在年代上应有共同性（参看科兹洛夫：《蒙古、安多和黑水死城》，莫斯科和圣彼得堡，1923年）。通过分析这些藏传作品，笔者认为科兹洛夫所说有一定道理，因为所有的藏传绘画，每个画面之间在小的母题上互相关联，例如被认为是后代作品的雕版印画大黑天神，就与被认为是早期作品的多闻天王像有关，在多闻天王像上方的很小的大黑天图像，与印画大黑天神完全相同。

[54]如《重修护国寺感通塔碑西夏文碑铭》记西夏人“至于释教，尤所崇奉。近自畿甸，远及荒要，山林溪谷。村落坊聚，佛宇遗址，只椽片瓦，但仿佛有存者，无不必葺”。可见西夏边塞的都城的佛教几乎同样兴盛。

第三节　西夏藏传双身像与莫高窟第465窟双身像比较研究

敦煌莫高窟第465窟壁画所绘双身图像，在研究西藏密教艺术史方面具有极其重要的坐标意义。这些双身图像种类、样式较多，有若干幅图像至今也没有确定身份，其造像在现存的藏传佛教双身图像图像集中没有找到完全对应的作品，也没有任何一处现存的壁画遗迹有如此丰富的双身图像，例如拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿的双身图像。这些完全西藏风格的作品位于敦煌这样一个汉藏艺术中西文化交汇的地点，然而，它与12世纪拉康索玛殿的双身图像以及我们称之为藏密绘画的榆林窟西夏至元时期的藏传风格的绘画在绘画题材、构图安排、用笔与色彩、人物形象的刻画等诸多方面完全不同，与早期卫藏绘画和西夏唐卡有风格继承关系。为叙述的方便，本章以双身像为主轴，对西夏绘画与第465窟壁画之间的风格异同进行分析，探讨其中的风格渊源。

一、敦煌莫高窟第465窟的双身图像辨识与分析

莫高窟第465窟，除了损毁的以外，现在看到的双身主尊像共有五幅，分别是西壁中铺一铺、南壁三铺、北壁中铺一铺。

敦煌第465窟及其壁画最早见于著录的是伯希和1920至1926年间出版的《敦煌石窟》第4卷第34～44页。这些记载有助于我

们了解当时伯希和进入莫高窟时（1906～1909年）该窟的面貌。作者首先描述了该窟（伯182窟）的前室：

> 182窟有一个前室，前室通过一个四点二米宽、三点二五高的宽敞洞窟窗子面向岩壁。前室有天窗；前室的宽度有六点三五米，深六点九米；在其侧壁的开始处，有一些门与附近的小洞与壁龛相通。前室的所有装饰是完全西藏风格的彩绘佛塔。在每面侧壁上都有一座，背屏（主室窟门）两侧各一座。一条甬道长一点七五米，宽一点五米，高三米，位于背屏的中央，人们可以由此进入主室。甬道的墙壁上都写满了汉文、藏文，有时是西夏文，特别是蒙古文的游人题记，这些题记有时彼此交织在一起而不可能被利用了，对于蒙古文则更是如此，特别是那些不能长期胜任的研究这些题记的人。在前室的抹层之下，再没有其他更为古老的抹层了。[1]

接着，伯希和记录了一些前室的汉文题记，然后描绘主室：

> 主室有竖向延伸的“天窗”（t'ien tch'ouang，即藻井）。主室宽八点八米，长十米，最低处的高度为三点七五米（最高处当然在藻井上，约为五点七米）。在主室的中央，于中心稍微偏后一点的地方，是与第120窟中心增补的那类五层塔的基础。该塔曾装饰以密教的小塑像，现在几乎已经一无所剩了。主室的装饰完全属于藏传密教风格。洞壁上的画由那些常见的跳大的神灵占据，这些神灵往往拥有明妃。其年代肯定要晚于千佛洞壁画并且没有装饰质量。[2]

作者后面还收录了用藏文的汉语译音和译文记载画面所描绘的大成就者的榜题贴附纸条，这些榜题对于我们确认壁画人物造像有很大的帮助，我们在具体分析第465窟壁画时将加以利用。对第465窟壁画图像身份的确认，最早见于谢稚柳先生1942年对此窟图像较为详尽的描述，[3]作者使用的此窟编号是张大千编号的第309窟，确定为唐吐蕃窟，我们从谢先生的笔录，可以了解第465窟当时的情景和当时藏人画师对窟内神灵的称呼。谢先生记录的窟内壁画的这些藏语音译为我们确认壁画本尊神的确凿身份有极

[1]Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925, Tome VI, p.34-35.

[2]Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925, Tome VI, p.35: La proprement dite est ò t'ien-tch'ouang allongé longitudinalement. La grotte a 8.80 m de large sur 10m de long et ò peu près 3.75 m de hauteur minima (le maximum étant naturellement au t'ien-tch'ouang ò environ 5.70m). Au milieu de la grotte, un peu en arriè re du centre, base de stùpa, ò 5 étages, du genre de celui qui a été ajouté au centre de 120 n. Ce stùpa é tait orné de statuettes tantriques dont il ne reste presque rien. La dé coration de la grotte est purement du tantrisme tibétain. Les panneaux des parois étant occupés par des divinités le plus souvent dansantes, et trè souvent en copulation avec leurs çakti. La peinture, postérieure certainement ò celles du Ts'ien-fo-tong, n'est pas sans qualités décoratives.

[3]虽然敦煌第465窟及其壁画最早见于著录的的，但作者没有辨认壁画双身图像的身份。

大的帮助。录文如下:

第 309 窟 唐吐蕃

外洞

洞口: 高一丈有二寸、广一丈二尺二寸。洞内: 高一丈有二寸、深二丈一尺三寸、广二丈, 顶上藻井。画记: 南壁塔一座。西壁塔二座(左右壁)。北壁塔一座。

里洞

洞口: 高八尺六寸、深五尺一寸, 广七尺七寸, 有门、后置。洞内: 高一丈有二寸, 深二丈九尺七寸, 广二丈八尺二寸, 顶上藻井。佛座: 正中圆佛座一座, 毁。

画记

东壁: 关瀑下溪、四手青身、手足俱缠蛇, 上一左手持戟, 下一左手持人骨碗, 上一右手持剑, 下一右手持八郎鼓(左壁)。塔麼, 骑一骡子, 以两蛇为辔、人皮为鞍, 塔麼项间挂人头五十、一象鼻海怪牵骡(右壁南)。关瀑瓮, 左手持人骨碗与降魔杵、右手持月牙刀(右壁北)。菩萨一躯(右壁)。

南壁: 柔欲麽、三头四臂, 左头绿、右头黑, 青身, 抱一黑身四臂女子, 手持一碗, 左足下踩一红身男子(壁西)。杜儿给候, 黑身三头, 六臂, 抱一青身女子六手, 下踩一红身男子(壁东)。向多壳谦, 三头六臂, 抱一披发女子、左足下踩一白身男子, 右足下踩一黑身男子(壁中)。

西壁: 丁壳儿, 青身, 左足下踩青身四臂男子, 右足踏一红身女子(壁南)。电却, 青身、抱一红身女子、左足下踩一红身女子, 右足踩一黑身男子(壁中)。卡靴麽, 红身, 左足踩一黑身男子(壁北)。

北壁: 电却壳儿, 左半红身、右半白身、十二臂, 左足下踩男女二身、男红身、女黑身, 第一左右手高举, 第二左右手持人皮, 第三左手持黑绳, 右手持八郎鼓、第四左手持矛、右手持人头, 第五左手持人骨碗, 右手持月牙刀、第六左手持铃, 右手持金刚杵(壁东)。解铎, 青身、五头十六手、持人骨碗、抱一女子、淡青身, 左手持月牙刀、右手持人骨碗, 左右足踏男鬼二身(壁中)。

窟顶：佛四铺，东方青身，南方红身，西方黄身，北方绿身（顶四面）。佛一铺，白身（藻井）。[4]

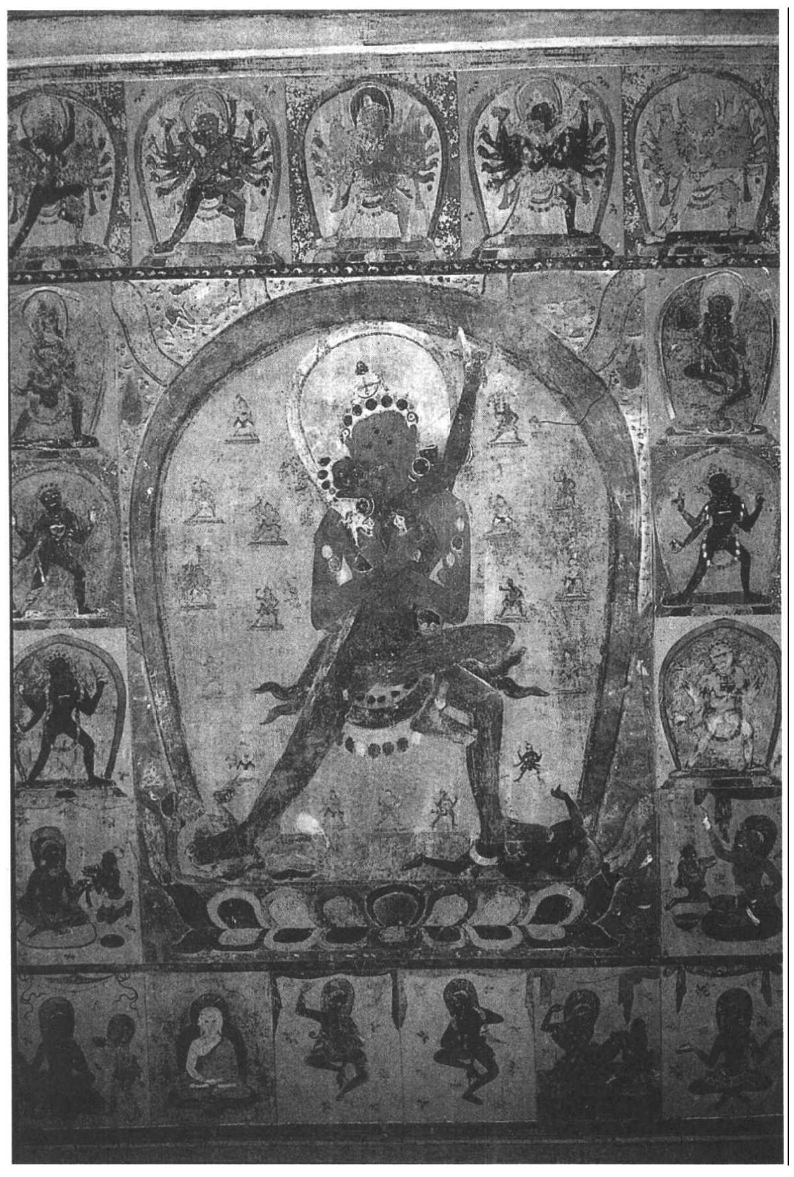
1998年底（版权页记为1996年），江苏美术出版社出版了敦煌研究院与之合编的《敦煌石窟艺术：莫高窟第465窟》，公布了该窟的全部图像资料，这对从事西藏艺术史研究的学者来说，无疑是一件令人兴奋的好事。这本图集书前由该院研究员杨雄先生撰写的第465窟研究专文《敦煌藏传密教艺术的珍贵遗存——莫高窟第465窟——附榆林窟第4窟的内容与形式》，对第465窟及其壁画进行了较为全面的研究。

第465窟图集的出版为我们分析该窟出现的双身图像提供了极大的方便。然而，以上引述的数种论著，包括杨雄先生的长文，对第465窟双身图像的描绘虽说细致，但还有一些双身图像的具体身份没有确认。由于该窟壁画褪色极为严重，如果不从佛教造像学的角度加以解说，我们不能确定画面图像固有的色彩。下面，根据第465窟的图像资料，我们对第465窟壁画中出现的双身图像逐个进行图像辨识。

西壁中铺的双身图像（图版156）

西壁即第465窟内室的后壁，由于该窟门朝向东，西壁也就是主壁，其中铺所绘图像可以被确认为整个洞窟壁画的主像，窟顶藻井中央所绘大日如来座西头东，也表明西壁是主壁。但是我们还应该考虑到洞窟中央原建有坛城，整个洞窟的壁画是以曼荼罗来构图的，洞窟壁画的主像应与圆形坛城上方现已不存的中央神灵相互一致。此外，本窟的西壁、南壁、北壁，包括东壁所绘本尊神像，每壁不同的本尊神灵图像所占的画格大小基本相同而没有图像大小的侧重，表明设计壁画者是平等看待诸位本尊的。假如我们确认西壁主尊为整个洞窟的主尊，那么整个洞窟图像势必以此神所代表的坛城布局来安排全窟所绘神灵，即为上乐金刚坛城，然而，从下面的图像分析我们可以发现，此窟不同壁面描绘的神灵并非属于一个特定的本尊神坛城，与上乐金刚坛城中出现的本尊神体系并不完全相同。一个坛城之中只会出现一个本尊

[4]谢稚柳：《敦煌艺术叙录》，第415～417页。金维诺和宿白两位教授对第465窟的研究作出了令人称道的贡献，我们在论述分析第465窟的创建年代的论文中对此要进行具体的分析。



图版156　上乐金刚与金刚亥母（莫高窟第465窟西壁中铺）

神，假如只是上乐金刚坛城，根据典型的三十七神上乐金刚坛城图，主尊为上乐金刚的坛城之内不会同时出现喜金刚等其他本尊神。第465窟是将众本尊代表的多个坛城安排在一个大的坛城内，但是该壁三铺所绘皆属上乐金刚同一个坛城，其他二壁三铺本尊

则分属不同的本尊系统，可见，第465窟的上乐金刚坛城是所有坛城中的主坛城。

西壁中铺的双身像男尊身色为紫褐色（依照上乐金刚坛城的造像仪轨，画面男尊的身色原本为深蓝色，金刚亥母的身色为红色），生有一面三眼，二臂；头戴饰有交杵金刚的五骷髅头冠和五十颗断头串成的项环，双手拥妃且右手持金刚左手持铃杵，右脚踩黄色仰卧魔，左脚踩黑色伏卧魔；女尊明妃身色为红褐色，头像右侧猪首极难辨认；一面三眼，左手拥男尊，右手持剥皮刀高举，右腿抬起勾向男尊，左脚与男尊右脚相叠踩向黄色仰卧魔。主尊的上方绘有五幅不同颜色的双身图像，从画面男尊所执的象皮及持物可以确认此五幅双身图像为代表坛城五方的十二臂上乐金刚与金刚亥母双身像，谢稚柳先生所记此像为“电却”，正好是藏文“上乐金刚”bde-mchog的译音。主尊两侧竖格的前三格所绘为六位瑜伽女或称被甲六佛母，这种瑜伽女造像经常出现在11世纪前后有金刚亥母图像的绘画中。除了画面右侧绿色的瑜伽女被甲阎罗王母外，其他瑜伽女的身色难以确认，其中包括红色的被甲金刚亥母、蓝色的簪芝噶佛母、白色的守护母、黄色的威慑母和蓝色的愚蔽母。六位女神都生有一面四手，右手持鼓和剥皮刀，左手持天杖和头骨碗，代表金刚亥母真言的六个字母。[5]壁画主尊两侧竖格最下方所绘图像为八位印度大成就者，画面左侧右手上举者，无疑是阻止太阳移动的毗缕波（Virupa），这幅图像的画法与图版44的黑水城金刚亥母唐卡中出现的毗缕波图像几乎完全一致，说明这两幅作品的造像传统之间有密切的联系。底行右起第五格从其造像特征分析，此为大成就者甘达巴，梵文作Ghantapa / Gantàpàda，藏文更多地称其为“金刚铃” rdo rje dril bu pa，是上乐金刚本尊传承的重要上师，[6]其造像风格一直延续到17世纪，[7]但在18世纪以后，其造像造像特征发生了很大的变化。[8]

西壁北铺的单身女像为典型的金刚亥母单身像（图版103）。身色为红褐色，侧面可以看到一猪首，三目四臂，一手上举剥皮刀，一手捧颅钵，并夹持一细柄天杖，挂五十颗骷髅璎珞，二足各踏一仰卧魔。金刚亥母原来的身色为红色，因色彩褪色呈现红褐色。谢稚柳先生记音为“卡靴麽”，为藏文金刚亥母phag-mo

[5]Vajra指“金刚”，vārahī“牡豚”，种子vaṃ hrīṃ，真言：Oṃ vajravairocanīye (hūṃ hūṃ phaṭ) svāhā Oṃ vajravārā hiā veśaya sarvaduṣṭan hrīṃ svāhā Oṃ hūṃ hrīṃ hāṃ Oṃ sarvabuddhaḍākinīye vajravarṇanīye hūṃ hūṃ phaṭ phaṭ svāhā，藏文作rdo rje phag mo，属于四大空行母（即Vajravārahī，Naro-mkhav-spyod-ma，Vajra-ḍākinī和Siṃhavaktrā）之一，是上乐金刚的阴性佛母（bde mchog gi yum bkvi lha mo），但金刚亥母也被看作是摩利支天的两种变化身形之一，是马头明王的佛母，实际上金刚亥母在印度神话中出现得要比摩利支天早得多。

[6]金刚铃是古印度的一位学者，原为东印度罗那多罗王子，即位后却舍弃王位入那烂陀寺从胜天论师出家，法名智藏。为躲避国王追杀，他将他与明妃所生一子一女变为金刚和铃杵，因而得名金刚铃。其传记见grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so// mtsho sngon mi rigs dpe-skrun khang，1996，p.100-111。事迹见索南才让：《西藏密教史》，第123～126页。

[7]例如现藏于伦敦维多利亚和阿尔伯特博物馆（The Victoria and Albert Museum）的金刚铃金铜佛，断代在16至17世纪，其造像特征第465窟金刚铃造像基本相同。图版参看莱因和瑟曼：《智慧与慈悲》图版40。

[8]例如Egyed，Alice，The Eighty-Four Siddhas：A Tibetan Blockprint from Mongolia，Budapest，1984，p.62以及Chandra，Lokesh，

的安多语读音。此铺图像两侧次下方二格与底行绘有八位大成就者，图集中此行大成就者像有三幅被窟内坛城遮挡。但此铺壁画底行南起第三幅，原附纸条记有“葛……巴此云呼□师”者，即为藏文的kva-li-ka-la；另有一幅（位置不详）贴附纸条云“……□鸡□巴此云养飞禽师”，[9]汉文还原为邬提梨波，八十四大成就者中的第七十一位，即u-dhi-li pa，藏语实际发音为“乌谛梨巴”，其中dhi就是汉语的“鸡”。[10]

西壁南铺的单身像，与西壁北侧的单身金刚亥母相呼应，是二臂上乐金刚的单身像。谢稚柳先生记音为“丁壳儿”，就是藏文bde-mchog-vkhor（“上乐金刚眷属神”）的缩写bde-vkhor的音译。整个西壁的三幅图像表述了上乐金刚双身像所蕴涵的意义：上乐金刚象征解脱之道（慈悲），金刚亥母象征本体或空性（Śunyatā）和大乐。金刚亥母以肢体拥抱本尊的双身像象征她代表的智慧（prajñā）与本尊代表的解脱之道（upāya）密不可分。上乐金刚单身像的身色已基本脱落，但原本的颜色应为深蓝色。生有一面三眼，戴饰有交杵金刚的五骷髅头冠，双手置于胸前交持金刚和铃杵；下肢展右（ālīdha），脚踩仰伏魔和伏卧魔。此铺壁画顶行五幅图像的中间一格手持金刚和铃杵的菩萨装人像，有大的背龛和莲花座，从其持物判断，应为上乐本尊传承的始祖金刚持或金刚手。左右两侧为上乐金刚化身像。顶行左右角及竖行两侧共八幅图像，是象征本尊坛城中圈象征身语意的八位女神，具体描述参看第一章所附上乐金刚坛城线图。西壁南侧上乐金刚单身像的下方凹形的区域仍然安置有八位大成就者，南起第二身骑虎，旁立一侍从。养虎的大成就者无疑是多毗黑如迦（Dombī Heruka），这位大成就者骑虎，有明妃，其最早的造像样式就见于黑水城金刚亥母唐卡。南起第四幅图像，原贴附纸条书“……里巴此云陶□师”，即为大成就者“拘摩梨波”（ku-mo-ri-pa），读若“古莫里巴”，即陶匠师。[11]

值得重视的是，二臂单体的上乐金刚像在现存的为数不少的上乐金刚造像中极为罕见，所见的单体上乐金刚像多为十二臂上乐金刚。除了第465窟这幅上乐金刚外，现在见于著录的单体二臂上乐金刚像出自东印度的经卷插图，断代在11世纪末至

Buddhist Iconography of Tibet, vol.2, Kyoto, 1986, p.406 图版1105。

[9]张伯元：《莫高窟第465窟藏传佛教壁画浅识》，载《西藏研究》1993年第1期，第87页。

[10]藏文文献有时又将邬提梨波列位大成就者中的第六十七位，称其为“飞行师”。如松巴堪布所著：《如意宝树》记这位大成就者事迹云：“（邬提梨波）出生于提吾瞿吒地方的贵族，十分富有。一天，他注视天空，见云块有情色物，禽鸟飞翔，心想自己也能飞上天空该有多好。这时，迦罗那梨波前来化缘，他请求传授能飞行的教法。迦罗那梨波为他作四金刚座灌顶，并告诉他去二十四圣地，为每一位空行母各念密咒一万遍，各取一种药物，分装在金、银、铜器中，斯时便能飞行，他按此办理，十二年后得到解脱，并获飞行成就。”松巴堪布益西班觉著，蒲文成、才让译：《如意宝树史》，甘肃民族出版社，1994年，第223页。邬提梨波的图像见于Egyed, Alice, The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984,p.76-77。传记另见 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p.126-127。

[11]这位大成就者的传记见于 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang, 1996, p.117-118, Egyed, Alice, The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984,p.70-71。



12世纪初。[12]

南壁三铺双身像

南壁东铺双身像（图版157），男身身色为蓝色，四面三目四臂，其余三面分别为绿色、灰褐色和黑色，头戴五骷髅冠，头发向上束起呈火炬状；前两手右手持剥皮刀，左手持颅钵；后两手拉弓。足踏仰伏魔，魔手捧颅钵。女身黑褐色，四臂，前两手拥抱男尊，后两手拉弓。依此身色和持物，我们可以确认此双身图像为大幻金刚。[13]大幻金刚，梵文作Mahāmāyā，藏文为ma-hva-mva-yva，谢稚柳先生所记音译“柔歇麼”，正好就是藏文大幻金刚的连读变音。大幻金刚为大梵天神的化身之一，分为静相和忿怒相两种身形，藏传佛教中的大幻金刚多为忿怒相，呈舞蹈状站立于持头骨碗仰伏魔身上；生有四面，主面与身色同为蓝色，其他三面为黄色、白色和绿色；忿怒相大幻金刚生有四手，手中持物分别为颅钵、天杖和弓箭。明妃为佛空行母（Buddhadākinī），身色为红色，持物与男尊相同。[14]第465窟大幻金刚像与后期藏传佛教造像中的大幻金刚像略有不同，[15]双手不是分别持弓箭，而是弓搭于箭上作欲射状，是大幻金刚的早期造像形式。壁画上方一行七幅图像与主尊两侧竖格第一格像共九幅双身图像为大幻金刚的变化身形。中央竖格左右的四幅单身女像，据大幻金刚的造像仪轨[16]为四方空行母，与代表中央的主尊明妃佛空行母构成坛城五方，即东方金刚空行母、南方宝生空行母、西方莲花空行母和北方业力空行母。此幅壁画两竖格下部及底行共有图像八幅，描绘八位大成就者。

南壁中铺双身像（图版158），男尊身色为红褐色，戴五骷髅头冠，头发由头冠向上束为火炬状；生有三面六臂，主面以外的另外二面为黄褐色和浅蓝色；两只主臂交持于明妃身后，右手持剥皮刀，左手持颅钵，其余两只右手持金刚和金刚剑；左手持轮和花。双腿展右，踩一侧卧黑身男子。女尊身色为蓝色，一面六臂，前两手拥抱男尊，中间两手右手持金刚，左手持轮；下方两手右手金刚剑，左手持花。谢稚柳先生记此双身像为 “向多壳谦”，根据此双身像的造像特征，似为密集金刚，还原为藏文恰好

[12]此作现藏法国吉美博物馆，图版出处见Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999, 彩图15。

[13]四臂持弓箭的女神另一种可能就是作明佛母，但作明佛母为单身女像。

[14]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.

[15]此二幅线描插图取自《五百佛像集》参看Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, p.85, p.539。

[16]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.

就是gsang-vdus lhan-skyes，即Sahaja Guhysamajā，[17]密集金刚被认为是金刚持佛（Vajradhara）的密教形式，汉地佛教称之为“观自在秘密佛”，虽然此本尊神在藏传佛教坛城中极为流行，但对他造像特征的了解还远远不够。密集金刚属于平和相的本尊神，因为身跻佛位，有时也著菩萨装或佛冠，经常被描绘成坐相，生有三面，皆著五佛冠。中间冠顶上常饰有法轮，发髻四周环有火焰。密集金刚为六臂，两主臂环抱明妃，交持铃杵。其他的手持轮、如意宝等等。明妃也生有三面六臂，在中间一面的佛冠上部有阿弥陀佛像，手中持物与男尊相同。[18]这些持物我们在《五百佛像集》等图像集所收密集金刚双身像中就可以看到，但造像集中的图像为坐像，主尊环抱明妃的二臂持物为铃杵而非剥皮刀和颅钵。[19]

此铺壁画的八幅大成就者像，东起第一格贴附纸条云“拶连楞罗巴此云持网师”，这条记音可以还原为dza-lan-dha-ra-pa（“拶兰达罗波”）。此位大成就者又称作巴增协（“执焰足”或“持燃”vbar-vdzin-zhabs），就是右脚勾入右肘内的那位大成就者；有时又与金刚足（rdo-rje zhabs，亦称“那婆”na-pa）相混淆。这里拶连楞罗巴即被等同于持（鱼）网师金刚足，[20]与巴增协一样，是上乐金刚传承的重要上师。西起第一格贴附纸条云“……宜巴此云踏碓师”。其中的“踏碓师”，亦称“舂米师”，藏文作nidha-pa，尼达巴（或译“囊迦巴”），是食鱼行者鲁伊巴的弟子，上乐传承之上师之一。

南壁西铺的双身像颜色剥落较甚，男尊身色似为青色，头戴五佛冠，冠顶发髻部位置有作触地印小佛像，三面三目右侧面为黑褐色，左侧面为粉红色，与明妃身色相同。男尊为六臂，下方两只主臂交持于女尊背后，右手持金刚，左手持铃杵；中间两手持细柄天杖；上方两手上举执赭石色人皮，人头垂向右侧；饰五十颗骷髅缨络，双足展右踏魔。女尊粉红色，似二臂（右臂画面不可见），拥抱男尊。

判定此铺双身像的身份，除了主尊持物以外，男尊头冠之上的小佛像是重要的标帜之一。头冠中作触地印的佛，从密乘五方佛图像分析，此为东方不动佛。据此，我们可以判定此本尊隶属

[17]“向多克谦”另一种可能的音译为phyag-rdo vkhor-chen，即“大轮金刚手”，但造像特征相去甚远。

[18]Getty, Alice, The Gods of Northern Buddhism — Their History and Iconography, Dover, New York, 1988, p.144.

[19]《五百佛像集》页84，图版53（R17 b）563；Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet vol.I, Kyoto, 1986, p.76, pl.5。

[20]金刚足原为一渔夫，一次被一条大鱼吞食，留居渔腹中，自在天在海中化出一岛，在岛上为邬摩天女讲法，金刚足从中得到教戒，在鱼腹中修习二十年。此后，一位渔夫张网捕鱼，捕获此鱼，破腹后从鱼腹中解脱。其图像见于Egyed, Alice, The Eighty-Four Siddhas: *A Tibetan Blockprint from* Mongolia, Budapest, 1984, p.30-31，金刚足呈舞蹈状，踏于一条鱼上；执焰足图像见于p.58-59。





图版 157　大幻金刚（莫高窟第 465 窟南壁东铺）

图版158　密集金刚（莫高窟第465窟南壁中铺）



不动佛（Akshobhya）化身本尊系统。[21]

谢稚柳先生对此双身像记音为“杜儿给候”。“杜儿给候”，藏语还原为rdo-rje-shugs，“杜儿给”对译 rdo-rje，shugs对译“候”，rdo-rje-shugs读若rdo-r-je-shugs，即“大力金刚”(Vajravega)，这位本尊神执人皮，经常出现在时轮金刚的坛城造像中，但多为二十四臂单体像，造像特征与时轮金刚基本相同。[22]

大成就者仍然安置在画面下方的凹形区域内，西起第二位似为打铁，第一位养鸟。可以确认打铁者是甘婆梨波（ka-ba-ri-pa），[23]养鸟者是峤缕罗（go-ru-ra）。[24]

北壁中铺双身像（图版159）

这铺双身像我们根据男尊造像特征和持物可以很容易地判定此双身像为喜金刚双身像，藏文记此双身像为kyee-rdor-lhan-skyes，梵文作Sahaja Hevajra，因喜金刚众手持头骨碗因而又称托钵喜金刚（thod-pa kye-rdo-rje/Kapāla-Hevajra）。单称喜金刚藏文为kye-rdo rje，所以谢稚柳先生记音为“解铎”。汉文对所有双身佛像称为“欢喜佛”，此称呼即源于喜金刚的另一个藏文名称，dgyes-pavi-rdo-rje（“欢喜金刚”）。藏传佛教有关喜金刚的仪轨文献《佛说大悲空智大教王经》由卓弥译师等译成藏文的时间是在11世纪初年，[25]此经对喜金刚的造像仪轨作了说明。

喜金刚男尊生有八面十六臂，中央主面较大，两侧各有较小的三面，上方置有一面。十六只手臂皆持头骨碗，主要的两手持头骨碗交叉于明妃后背，诸右手所持头骨碗内为各色人兽，分别为象、马、骡、牛、骆驼、人、鹿和猫；诸左手所持头骨碗内为各色神灵，分别是黄色护西方的水神和楼那（Varuṇa）、绿色护西北方的风神（Vāyu）、红色护东南方的火神（Agni）、白色护（东方）的月神（Candra）、红色护（南方？）的日神（Sūrya）、蓝色的阎摩、黄色的财神（Vasudhārā）和黄色的地神（？）。喜金刚的身色为蓝色，其主面与身色同；右边的三面分别为红色、蓝色和白色，左边的三面分别为黄色、褐色和蓝色，位于主面上方的一面为红褐色。后期的喜金刚多生有四条甚至更多的腿，脚下

[21]据撰写于1163年的早期梵文造像学经典《成就花蔓》（Sādhanamālā）所记，作为不动佛化身的本尊包括二十位，其中有第465窟壁画中出现的上乐金刚、喜金刚和大幻金刚等，此外尚有（Caṇḍaroṣaṇa）、黑茹迦（Heruka）、佛护（Buddhakapāla）、七静（Saptākṣara）、马头金刚（Hayagrīva）、宝藏神（Jambhala）、持明（Vighnāntaka）、金刚童子（Vajrahūṃkāra）、降三世明王（Trailokyavijaya）、时轮金刚（Kālacakra）等。参看Bhattacharyya, Benoytosh, The Indian Buddhist Iconography — Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals, Calcutta, 1968。

[22]Chandra, Lokesh, Buddhist Iconography of Tibet, vol. I, p.229, pl. 583, Kyoto, 1986, p.229, pl. 583。

[23]这位大成就者原是一位铁匠，经上师授法灌顶获得成就。图像见这位大成就者的传记见于Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984, p.56-57。

[24]这位大成就者原是一位捕鸟人，后获得上师授法灌顶，得大成就。这位大成就者的传记见于 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so// mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p.108-109, Egyed, Alice, The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984, p.64-65。

[25]Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, vol. 1, London, 1959.



图版159 喜金刚（莫高窟第465窟北壁中铺）

皆踩仰伏魔。喜金刚大多是以双身像的形式出现，其明妃为红色身形的无我母（Nairātmyā），伸出的右手持剥皮刀，左手勾住男尊脖颈，以双腿环勾男尊腰际。喜金刚和无我母皆佩有众多骨饰和断头项环，戴骷髅头冠或菩萨冠。

按照喜金刚坛城的造像仪轨，[26]喜金刚造像以其臂数分为四种形态，即二臂、四臂、六臂和十六臂，第465窟北壁中铺喜金刚像为十六臂。二臂（二臂喜金刚被称作"护三界"Traillokyākṣepa / vjig-rten gsum-kun-tu-bskyod-pa）、四臂、六臂喜金刚，作为本尊，他们在坛城中的伴属神灵完全相同。在喜金刚坛城莲花瓣内的八位神灵是金刚忿怒女（Vajraraudrī/rdo rje drag po）、金刚妙身女（Vajrabimbā /rdo rje gzugs ma）、金刚成欲女（Rāgavajra/vdod chags rdo rje ma）、金刚静相女（Vajrasaumya/rdo rje zhi ba ma）、金刚夜叉女（Vajrayakṣī/rdo rje gnod sbyin ma）、金刚空行母（Vajra ḍākinī/rdo rje mkhav vgro ma）、披发金刚女（Śabdavajra/sgra rdo rje ma）、地金刚女（Pṛthvīvajra/sa rdo rje ma）；外四角的守护神灵为唢呐女（Vamsā/gling bu ma）、琵琶女（Vīṇā/pi wang ma）、鼓音女（Mukundā/mu kun da ma ）和腰鼓女（Murajā/rdza rnga ma）；四大门的守护神为金刚铁钩女（Vajrañkuśī/rdo rje lcags kyu ma）、金刚罥索女（Vajrapāśī /rdo rje zhags pa ma）、金刚持链女（Vajra sphoṭī/rdo rje lcags sgrogs ma）、金刚铃杵女（Vajraghaṇṭā /rdo rje dril bu ma）。十六臂喜金刚四方的神灵是按如下位置排列的：环绕主尊，位于八瓣莲花之上的有八位女神，分别是初贞女（Gaurī/Gaurī ）、牝牛女（Gaurī/Tsau ri）、[27]起尸女（Vetālī/ro-langs-ma）、饕天女（Ghasmarī/Gha-sma-ri）、卜羯娑或称屠夫女（Pukkkasī/Pukka-sī）、蛮部女（Śabarī/Sa-ba-rī ）、旃陀罗女（Caṇḍālī/Tsa-ṇḍa-li）和梨园女（Ḍombinī/Dom-bi-ni）；外四角的守护神灵为四伎乐女唢呐女、琵琶女、鼓音女和腰鼓女；四大门的守护神为马面女（Hayāsyā/rta-gdong-ma）、猪面女（Śukarāsyā /phag-gdong-ma）、狗面女（Śvanasya/khyi-gdong-ma）和狮面女（Simhasyā/seng-gdong-ma）。[28]依十六臂喜金刚坛城布局来观察第465窟喜

[26]此份仪轨梵文名称为 Niṣpannayogāvalī Tibetan version of the Niṣpannayogāvalī in the Peking Red Edition、Rgyud vgrel (Tibetan Commentaries) vol. THU, folios 115b4–185a8.

[27]Gaurī 在梵文中的含义是"牝牛"或"月经前（八岁）的少女"。密教坛城中的很多神灵名称没有相应的藏文对应名称，就是可以找到藏文音译的名词，在现有的藏文词典中没有这些名词的释义，对于笔者来说，将这些词确切合宜地译为汉语名称还真是颇费踌躇，以讹传讹，贻害非浅。

[28]Prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, Tibetan Mandlas (Vajravālī and tantra-samuccaya), New Delhi, 1995, p.30–33.

[29]此大成就者传记参看 grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so//mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996, p.33–36, Egyed, Alice, The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984, p34–35。

[30]除了藏传佛教传播地区之外，在柬埔寨、泰国的佛教造像中间或可以见到，但其造像特征与藏传佛教造像大致相同。印度没有对喜金刚的崇拜仪式，也没有喜金刚的造像。汉地佛教和日本佛教密宗也没有喜金刚的坛城仪轨。参看 Frédéric, Louis , Fammarion Iconographic Guides: Buddhism, Paris, 1995, p. 256–257.

金刚双身像，笔者判断顶行左右角两格和竖行两侧各三格共八像就是十六臂喜金刚的八位莲花伴女：（1）初贞女、（2）牝牛女、（3）起尸女、（4）饕天女、（5）卜羯娑、（6）蛮部女、（7）旃陀罗女和（8）梨园女。顶行三位双身像和呈展右坐像身份待考。

喜金刚像凹形区域内的大成就者像，画面竖行西侧倒数第二格所绘纺线的大成就者是大成就者丹蒂巴（Tanti-pa）。[29]

观察第465窟北壁中铺的喜金刚双身像，其身色持物都与后期喜金刚造像大致相同，但不同之处是显而易见的。这些不同之处正好体现这幅作品在藏传佛教双身图像的发展演变中及其重要的作用。因为，喜金刚双身像不同于上乐金刚与金刚亥母的双身像。上乐金刚和金刚亥母都是两个曾经存在于印度神话中的实体的神灵，其双身像表示两种不同性别的神灵的结合，其双身结合的基础承自源远流长的印度性力派金刚乘传统。我们在10至11世纪前后的波罗艺术雕塑作品中可以同时看到上乐金刚、金刚亥母的单体像，也能看到上乐金刚和金刚亥母的双身像，但在印度佛教（包括其他宗教）的造像体系中，有关喜金刚的双身图像的例证却非常之少。[30]罗伯·林瑞宾博士在其研究印藏密教怒相神灵的专著中列出的喜金刚像最早的例证是出自孟加拉的二尊喜金刚双身雕塑，断代为12世纪；另一个例证也是出自孟加拉的《般若波罗蜜多经》写卷插画，断代为1150至 1200年，其中喜金刚像为后期罕见的四腿单体喜金刚像。[31]笔者分析，类似于时轮金刚的文献，有关喜金刚的金刚乘文献在印度出现的时间较晚，更为重要的是，有关喜金刚的密乘经典虽然和上乐金刚双身像一样，用双身图像的形式表现智慧与慈悲，或者说智慧与方便，智慧与方法，智慧与途径。与金刚亥母不同，时轮金刚明妃无我母不是独立的女神，她只是时轮金刚和喜金刚自体阴性力量的一种外射表现。[32]处于衰微状态的印度金刚乘佛教不可能也没有时间在其修习实践和造像体系中表现如此奥义就逐渐消亡了。所以，时轮金刚与喜金刚双身像在藏传佛教造像艺术中获得了很大的发展。

喜金刚密乘经典《佛说大悲空智大教王经》译成藏文的时间是11世纪初年，据考，这种仪轨最初流行于噶举派，此后延至萨迦派。[33]玛尔巴译师的妻子名为无我母，可见上师也修习喜金刚

[31]Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999, p.267, pl.191, p.269, pl.192, p.270, pl.194.

[32]Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra A Critical Study, vol. 1, London, 1959, p.24:"在（智慧与方便的）这种结合中，智慧与方便虽然是不真实的部分，然而确是预先存在的。在此之后蕴含着整个的圆满智慧的传承，这一传承实际上已经由大般若母的女性神灵作为象征。因此，女神本身就是作为圆满智慧出现的空性的最高真实。在喜金刚怛特罗经典中，这位女神就是无我母，亦即'没有自我概念者'，对于无我母来说，此瑜伽女（智慧）和方便是同为一体的。"

[33]Snellgrove, David L, The Hevajra Tantra: A Critical Study, vol. 1, London, 1959, p.10. 据斯内尔格鲁夫教授所言，最先接受此教法者为噶举派，如米拉热巴的弟子日群巴在12世纪初年多次造访尼泊尔，在那儿他可能见到了Maitrpa，即Advyavajra或他的化身，带回了一些喜金刚续部经典。



法。在13世纪初叶，八思巴随同叔父萨班前往凉州会见阔端时初会忽必烈，曾为忽必烈传授喜金刚法。除了第465窟的喜金刚双身像外，我们没有在西夏故地诸佛塔出土的数种双身图像或雕塑中看到喜金刚像；在拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿有12世纪前后的喜金刚像。

北壁西铺图像已残。

北壁东铺为单身男像，身色右半为白色，似存二青面。左半赭色，存一赭石面。共四面，皆三目。十二臂，前两手交持杵铃；次两手右手持杵，左手持颅钵；次两手右手提人头，左手持细柄天杖；次两手右手持长腰法鼓（cang tevu），左手持套索；次两手手持人皮；最后两手高举头上，作仰捧状。[34]挂骷髅瓔珞，两足各踏一捧颅钵之魔。此铺单身像，谢稚柳先生记音为“电却克儿”，上乐金刚记音为“电却”、“克儿”，笔者以为是藏文vkhor，“电却克儿”就是bde-mchog vkhor，为上乐金刚坛城的伴属神，因为上乐金刚坛城守护次四方的神灵就是双色神灵，[35]此外这位双色神的手中持物多与十二臂上乐金刚相同，如金刚和铃杵、套索、腰鼓、人头（四面梵天头）、天杖，人皮（象皮）等等。此外，壁画上方的兽头金刚或许与上乐金刚坛城生有兽头的方位神有关；其造像特征与持物也与单体男尊上乐金刚相似，确认为上乐金刚伴属神是可以成立的，此铺壁画大成就者像下纸条贴附的“哩捺巴”（疑为东起第一幅），对译藏文为wvi-na-pa或mi-na-pa，也就是上乐金刚传承的著名上师金刚足。东起第三幅养鸟的大成就者为南壁西铺供养人中同样出现的捕鸟师峤缕罗。

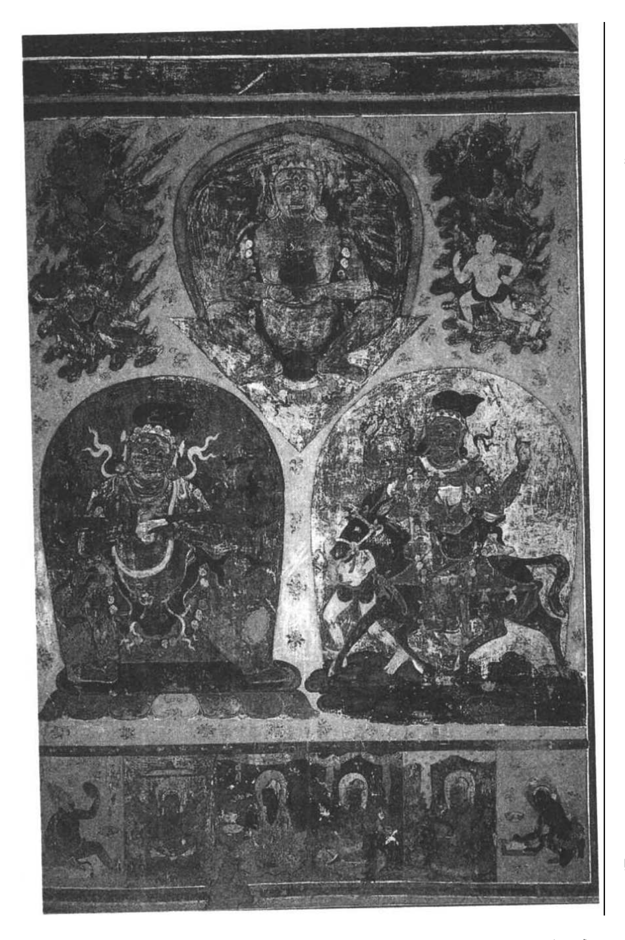
第465窟东壁所绘护法神像与该窟主壁西壁三铺图像皆描绘上乐金刚的情形相仿，整个东壁图像几乎都与大黑天神相关；但大黑天神为护法神而不是本尊，

东壁门南的一铺图像（图版160），其构图方式甚为奇特，三尊并列的构图法让观者分不清全图的主尊，这种大黑天神的画法目前仅见于第465窟一例。门南右下方像从造像标志来看为二臂持梃大黑天，谢稚柳先生记音为“关瀑瓮”，严格对应藏文的mgon-po beng（-dkav-ma）或mgon-po beng（-gter-ma），即“持梃护法”，此神一首三目二臂，左手持颅钵，右手持剥皮刀，

[34]以两手置于头顶作仰捧状的神灵在后期本尊神造像中较为罕见，但早期绘画中却有踪迹可寻。例如11世纪的东嘎石窟壁画（参看彭措朗杰编《中国西藏阿里东嘎壁画》，中国大百科全书出版社，1998年，第58～59页），以及此后12～13世纪的古格白殿壁画（参看张建林等：《古格故城》图版八至九）。

[35]身色为二色的上乐金刚的伴属神，是守护次四方的四阎摩女：东南方是阎摩地母（Yamadōtī /gshin-rje-brtan-ma），其右翼蓝色，左翼黄色；西南方是阎摩鬼卒女（Yamadutī /gshin-rje-pho-nya）其右翼黄色，左翼红色；西北方是阎摩獠牙女（Yamadaṃṣṭrī /gshin-rje-mche-ba-ma），其右翼红色，左翼绿色；东北方是阎摩除障女（Yamamathanī /gshin-rje-vjoms-ma），其右翼绿色，左翼蓝色。

[36]后来，持梃护法作为五位大黑天神之一进入萨迦派的神灵体系。其他三位大黑护法是骑虎大黑护法（mgon po stag zhon）、大黑护法来丹切松（mgon po legs ldan mche gsum）、大黑护法阿木拉哈（mgon po am gha ra），参看内贝斯基著、谢继胜译：《西



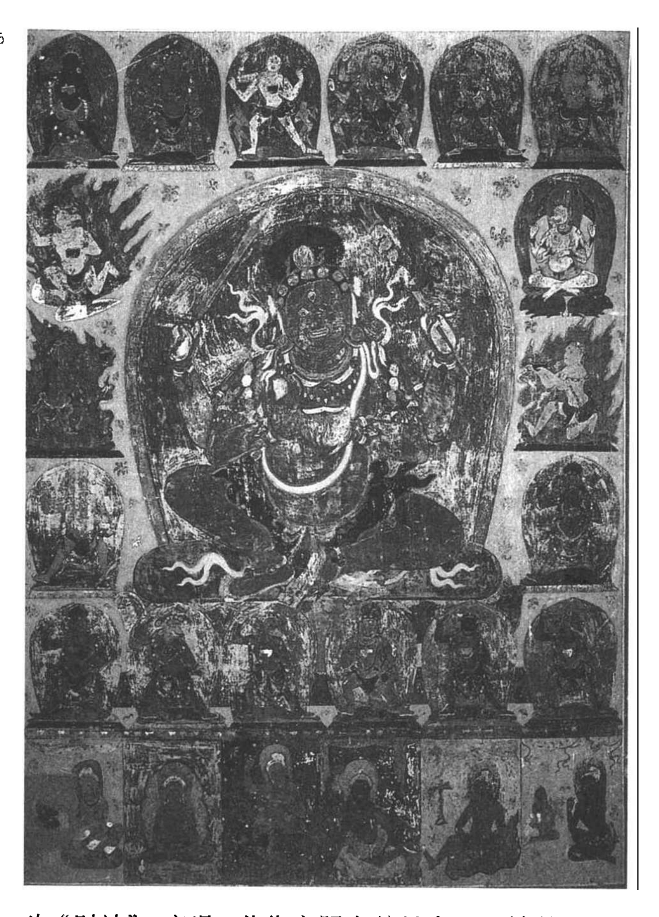
图版 160　莫高窟第 465 窟东壁门南

并于手臂上置长木一根；戴五骷髅头冠和五十颗断头花环，著虎皮裙。背后为尸林，其间有狐、狗、狼、鹰、鹫等墓间小兽和鸟禽。[36]这位持梃护法大黑天神为此铺图像的主尊。门南左下方的骑骡像很显然是吉祥天女像，是大黑天神的两位女性眷属神之一。谢稚柳先生记音“塔麽”，为藏语（班丹拉姆dpal-ldan）lha-mo的音译。此神骑骡，三目四臂，前两手一持颅钵，一持天杖，身饰骷髅瓔珞，有象首骡卒立于身侧。此处的骑骡吉祥天女造像属于早期造像形式，因为画面有后期吉祥天女像没有的牵骡象头鬼卒，造像样式与藏文文献描述的班丹拉姆像亦有区别，[37]在大黑天神的组像中常与持梃护法作为组神出现。门南侧上方图像，双手持高足钵，谢稚柳先生记为菩萨，杨雄先生在第465窟图集中记

藏的神灵和鬼怪》汉文版，第59－62页。关于第465窟出现具有萨迦派造像特征的大黑护法神，美国史密斯学院教授莱因认为：“（第465窟）主室的造像遵奉了藏传佛教及其艺术的密教形式和风格。主室中央残存的圆形坛城土台像其他几铺壁画的造像一样，表明此窟建窟的主尊可能是上乐金刚（Paramasukha Chakrasamvara）。其中一些因素强烈暗示这似乎是按照萨迦派仪轨文献的造像程式进行的，包括主室窟顶四披出现的大黑天神（持有木锣作为护帐之主的大黑天神是典型的萨迦派表现手法）和一些通常作为萨迦派绘画特征世间神。” Rhie, Marylin M., An Early Tibetan Thangka of Amitayus, Orientations, October 1998, p.74-83.

[37]如《本尊大海修法·大宝生处天成法·宝生明事》(yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhur thabs rin vbyung don gsal bzhugs so) 第2卷，叶406b：“班丹拉姆一身黑色，身体依靠在骷髅之上。一面四臂。上方右手持斧，下方右手持红色颅钵；上方左手持细柄‘法件’(shagti)下方左手挥舞三叉戟……”410a：“班丹拉姆女神一身深蓝色，一面二臂，骑骡。女神右手挥舞一根巨大的饰有金刚的檀木杖，左手持颅钵。”





图版161 莫高窟第465窟东壁门北

为“财神”，应误。此像实际上就是大黑天神的另一位女性眷属神独髻母（Ekajati），双手所持物为甘露瓶，一面三眼，为怒相护法神。藏文图像学文献《大宝生处》记载独髻母为蓝色身形，穿白色丝衣，[38]但此幅图像独髻母身色为白色（？）。独髻母两侧绘于火焰中的仅著围腰的四位男子为大黑天神的鬼卒。

[38]《大宝生处》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）第2卷，叶268b：“主神的左侧是蓝色的独髻母，具人形，呈忿怒相。她手持装满甘露的容器，置胸前，上身穿白色的丝衣。”

东壁门北（左）侧像（图版161），从其造像特征分析，无疑也是大黑天神。谢稚柳先生记音为“关瀑下西”，正好就是藏文的mgon-po phyag-bzhig的准确对译，即四臂大黑天神。身色为赭石色，一头四臂，头冠上有作触地印的（不动佛）小图像，前两手右手持颅钵，左手持物不可辨认，杨雄先生认为似乎是持轮，从后两手右手持短剑、左手持三叉戟的标志来看，这位大黑天神属

于大黑天神一种罕见的身相，黄色大黑天神，其右手所持为一颗珠宝（如意宝）。其造像描述见于《大宝生处》藏文本叶229b。[39]

此铺绘画主尊上方及下方各绘六像，左右两侧各绘三像。上方中间二像为不同身色的四臂大黑天神化身像，两边四幅皆持颅钵与剥皮刀，为二臂大黑天神不同身色之化身。呈鸟首者，疑为大黑天神的四位鸦头女眷属神。[40]

此铺壁画的大成就者像只有六幅，位于底行。北起第二幅原来贴附的纸条书："……巴，此云食□□□师"；北起第一幅贴附纸条书："得□□□巴，此云□智师"；另有一幅（位置不详）贴附纸条书："……此云□□食睡□师便师"等。"食□□□师"当指 "食一切师"大成就者萨罗婆跋迦吒（sarba-bhaksha）；[41]"得□□□巴，此云□智师"中的"□智师"为"闻智师"陀摩波，藏文作dha-ma-pa，读音"得玛巴"。[42]第三个纸条上的大成就者疑为沉睡师遮鲁格（tsa-lu-ki）。

东壁窟门上方绘有五幅护法神像;四幅供养像，南北各二幅。

像中央所绘为阎摩敌（大威德金刚），色彩剥落较为严重，从造像特征分析，这位阎摩敌与14世纪初叶出现的大威德金刚[43]在头部安排上有很大的区别，第465窟大威德像头冠仍然保持12世纪前后多见的火炬状束发，似只有六面，上方牛角之间置一面，下方五面；至14世纪时，大威德呈九首呈三层相叠，已无火炬状束发头冠。[44]除此之外，第465窟大威德像与后期作品造像特征基本相同。

藏传佛教造像中出现的牛头神像主要有三种，第一是作为护法神出现的阎摩王，第二也是作为护法神出现的阎摩敌，第三则是作为本尊神出现的大威德金刚，后二者的造像特征基本相似，作为护法神出现时为阎摩敌，作为本尊神出现时为大威德金刚像。阎摩敌由护法神成为本尊神并在后期广泛流行开来主要是藏传佛教格鲁派将此神作为该派的保护神以后。此处的大威德金刚，笔者倾向于看作是阎摩敌，因为整个东壁左右两侧的壁画都是描绘作为护法神的大黑天神及其眷属神，东壁所绘似皆为护法神像。其次，由于大黑天神本身就是死亡之神，与阎摩敌的职能相似，所以，阎摩王、阎摩敌经常与大黑天神在一起出现。在描绘大黑天

[39]《大宝生处》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）第2卷，叶229b："这位黄色四臂大黑天神的标帜是一颗宝石、一只装满珍宝的颅钵、闪光剑和三叉戟。"

[40]《大宝生处》（yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so）第2卷，叶250a。

[41]萨罗婆跋迦吒是阿跋罗国的一名戍陀罗，无论吃多少都不能果腹。萨罗诃告诉他这是诸苦之一，并现出饿鬼相，萨罗婆跋迦吒看后十分恐惧，请求萨罗诃授以解脱之道。在八十四大成就者图像中经常绘此像为一食者。

[42]此大成就者传记参看grub chen brgyad cu rtsha bzhigvi rnam thar bzhugs so// mtsho sngon mi rigs dpe skrun khang 1996，p.79，图像见Egyed, Alice, The Eight-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia, Budapest, 1984，p.50-51。

[43]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999，图版44。

[44]同上注。





图版162 布查那布（《早期卫藏绘画》图版14）

神的绘画中，阎摩王或阎摩敌经常作为眷属神出现在两侧；反之，大黑天神也出现在阎摩敌或大威德金刚的坛城眷属行列中。既然将众本尊绘于窟室的主壁西壁及左右南北壁，为什么在绘有护法神的东壁，而且是在门上不显眼的位置再绘修法本尊大威德金刚？

阎摩敌身右所立者右手上举持剥皮刀，左手持颅钵，为大黑天神化身之一；左侧托钵持剑著黑色衣袍者，无疑是大黑天神的眷属神之一布查那布(legs ldan nag po)，[45]我们在12世纪末的大黑天神唐卡中就能看到著黑衣的此类图像(图版162)。[46]靠近供养人的左右两侧神灵，一兽头者手中托僧（？），身份待考；另一位手中托有塔状物者，在13世纪以后的大黑天神造像中绝少看到，其身份判定有两种推论：为多闻天王的的眷属神首领托塔五娱夜叉(Pāñcika)，[47]但多闻天王眷属出现在大黑天神眷属图像中，似乎不可能；实际上，这种托物持三叉戟的立像，是大黑天神的较为罕见的一种早期身相，笔者在绘于1180年的《张胜温绘大理国梵像图》中就看到如此身形的大黑天神



图版163　金钵迦罗神（《张胜温绘大理国梵像图》）

[45]《大宝生处》(yi dam rgya mtshovi sgrub thabs rin chen vbyung gnas lhun thabs rin vbyung don gsal bzhugs so)第2卷，叶231a："(大黑天神)的右边是来丹那布，标帜是旃檀木杖和装满甘露的铁碗，身穿系有金丝腰带的黑丝法衣，穿褐色高筒靴。"

[46]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999，图版14。

[47]据《大神系谱》(Mahāvaṃsa)所说，五娱夜叉是鬼子母诃利帝(Hārītī)五百儿子之父。这位夜叉在印度极受人崇拜，在犍陀罗和北印度可以找到他的造像，其造像后来与毗沙门的图像糅合在一起。五娱夜叉通常戴有头冠，持矛和珠宝囊，有时会有一两只鸟禽相伴，其图像类似汉地佛教《送子观音图》中的小鸟。在阿旃陀石窟，五娱夜叉是作为诃利帝的眷属神出现的。其象征标帜经常变化，矛经常看不到，珠宝囊更少见，但也持有毗沙门特有的象征物猫鼬(藏传佛教造像绘为吐宝兽，故称毗沙门为宝藏神，而且不同的毗沙门天王造像之间有些微的差别，有的持三叉戟，有的以龙相伴)。

像，称为金钵迦罗神（图版163）。[48]

从此窟壁画分布可以看出如下构图特征：窟顶藻井及四披安置五方如来，在西藏绘画坛城中，一般将五方如来置于画面顶部；主室西壁绘上乐金刚双身像和上乐金刚、金刚亥母单体像，在整个窟室壁画中，上乐金刚占有突出的地位；南北二壁的图像是上乐根本续修习以外的本尊神，可以确认的有南壁的大幻金刚、密集金刚、北壁的喜金刚。有些图像仍待进一步确认。值得注意的是，第465窟壁画出现了完整的八十四位大成就者像，其中西壁、南壁和北壁共九铺壁画的下方凹形区域各绘八位大成就者，东壁主室窟门南北两侧顶行各绘六位大成就者，正好就是八十四位大成就者。但此窟壁画并没有描绘噶玛噶举派的上师传承图，没有看到玛尔巴、米拉热巴、岗布巴、都松庆巴和噶玛拔希的上师像。

最后，笔者将第465窟窟顶四披与窟室四壁的壁画内容以平面示意图表示（插图7）：

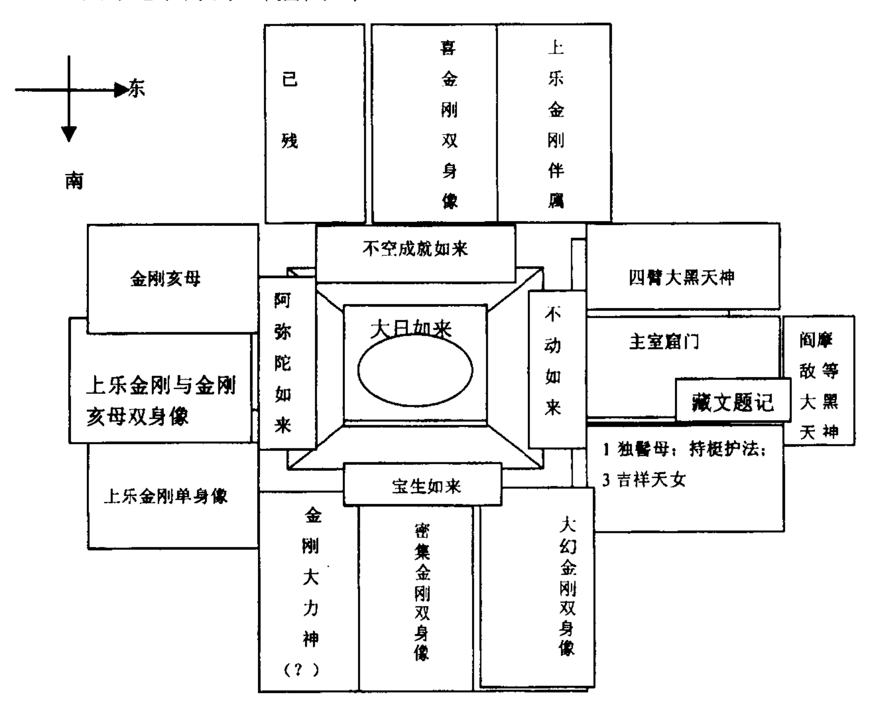


插图7

[48]此作现藏台北故宫博物院，画卷纸本，全长一千六百三十五点五厘米，宽三十点四厘米，画卷有盛德五年（1180年）题跋。画工所绘为大理国诸佛图像，有大量金刚乘内容，下面笔者在分析第465窟创作年代时详加论述。

二、西夏唐卡双身图像与莫高窟第465窟双身图像风格比较

任何一种同一时期或遵循同一种艺术风格的同一题材的作品，无论造像仪轨是如何地决定了它们之间的相似性，但在同一时期或尊奉同一流派的艺术家创作这些作品时，必然会在作品中留下种种标示风格的痕迹。假如我们能够找出不同作品之间独立于题材的这种风格成分，那么就可以确认这些作品之间存在风格渊源。笔者在研究西夏传双身像的过程中，正是在寻找与之在风格上可以比较的作品，拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿的双身像虽然也是12世纪前后所绘，然而这些作品体现的强烈的高光晕染法透露出克什米尔地方风格，我们在西夏绘画中找不到这种技法；此外，藏区西部的包括双身像在内的壁画，没有看到西夏藏传绘画中颇为惹眼的石绿色。因而它们之间没有艺术风格上的可比性，虽然都是双身图像作品。

堪与西夏双身唐卡进行比较的作品是我们上面对其内容进行辨识的莫高窟第465窟壁画。该窟的双身图像共有三种类型，即二臂上乐金刚坛城、十二臂上乐金刚坛城和金刚亥母像。这些图像我们在相应的章节对其内容进行了解说，这里仅就西夏唐卡双身像与第465窟双身像之间风格特征加以比较。为了确认这两处作品之间存在的风格联系，笔者将用一定的篇幅讨论其他的西夏唐卡作品与第465窟壁画在造像特征和母题细节方面的承继关系。

我们首先观察二臂上乐金刚像（图版49）。宁夏拜寺口西塔出土的上乐金刚坛城与第465窟主壁西壁的上乐金刚像皆为二臂图像，两者在构图上颇多相似之处，都遵循了早期卫藏波罗风格的构图方式。拜寺口双身像没有主尊两侧竖格图像，顶行为主尊的五色化身，没有上乐金刚像中经常出现的被甲六佛母，并将大成就者毗缕波的图像安置在背光后面的寒林背景中；[49]第465窟与拜寺口唐卡显著区别之一是将顶行主尊的化身像绘为十二臂五色双身像，主尊背光中描绘了十七位瑜伽女。从风格来看，由于绘画材质的差异，第465窟的图像趋于简洁，人物形体略微瘦削，腰肢与四肢稍长。两处的双身像的头光都以石绿色平涂，这是第465窟作品与西夏唐卡相似的一个重要特征。由于第465窟壁画色彩

[49]参看《西夏佛塔》图版171局部。

变化严重，画面原始的色调已无从考察，西夏作品保留了浓重的红色主调。

第465窟没有出现作为主尊图像的十二臂上乐金刚，但二臂主尊像上方绘有五幅十二臂上乐金刚双身像。[50]黑水城的十二臂上乐金刚像造像尺度、持物都与第465窟相同。两者相似的另一个细节是黑水城上乐金刚坛城红色大背光后描绘八大寒林时，作为分割线的黑地白边光道就是第465窟的八道金色火焰纹。奇怪的是，贺兰县宏佛塔的上乐金刚像似乎遵循了另外一种不同的样式，上乐金刚手中持物的顺序与前两幅作品都不相同。第465窟和黑水城的上乐金刚主要双手持金刚（右手）和铃；上身身后最上方的两只手撑剥下来的生象皮；此后的右手分别持双面鼓、斧、剥皮刀和三叉戟：左手分别持天杖、颅钵、金刚羂索和四面梵天头。宏佛塔的左右执象皮以下的双手持物顺序有所变动，右手相同；左手为：颅钵、金刚羂索、四面梵天头和天杖。这一细节非常重要，因为《如意轮总持经》记载的左手持物如第465窟和黑水城双身像，将天杖和四面梵天头调换出现在12世纪以后。我们现在看到的后期上乐金刚双身像，其左手持物顺序都与宏佛塔顺序相同，所以，后人编辑的造像图集，如《五百佛像集》等都将天杖作为左手最下方的持物(图版164)。[51]或者将天杖与右手所持三叉戟都置于下方使之竖立对称而成为上乐金刚新的样式。[52]宏佛塔上乐金刚像还着意描绘了垂下的象头，这在藏传上乐金刚双身像中是极为罕见的。宏佛塔上乐金刚像与第465窟及黑水城唐卡图像的差异表明后二种图像遵奉早期样式。

第465窟出人意料地描绘了单体的上乐金刚像，这是藏传绘画极为罕见的单体上乐金刚像，在西夏绘画中没有相似的例证，其造像样式与双身像中的上乐金刚相同。值得注意的是此铺壁画顶行中央所绘菩萨手执杵、铃（？）的右手，金刚杵直立于手掌之上，金刚杵的如此处理手法多见于黑水城唐卡，如《药师佛》(图版19)唐卡主尊右侧胁侍菩萨，在莲花之上描绘的就是直竖的金刚。

其次，黑水城的金刚亥母造像与第465窟西壁北侧金刚亥母造像几乎完全一致，可以确定的说，黑水城唐卡遵奉了第465窟

[50]《西夏佛塔》图版36;《敦煌莫高窟第465窟》图版46～47。

[51]Masashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled, Five Hundred Buddhist Deities, National Museum of Ethnology, Osaka, 1995, 第520页图版。

[52]Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet, exhibition catalogue, London, 1991, pl.69–70.





图版 164　上乐金刚持物（《五百佛像集》第 520 页图版）

藏传绘画的造像传统。

我们在本书第二章第三节分析了11～12世纪数种金刚亥母图像的风格特征，确认了第 465 窟金刚亥母与黑水城金刚亥母之间的风格联系。

从头冠发髻的样式来看，第 465 窟的双身像可以分为两种类型，这两种样式同时出现于东印度波罗绘画。南壁东铺的大幻金刚和北壁中铺的喜金刚等为一种类型，西壁中铺的二臂上乐金刚与金刚亥母双身像为另一种类型。第一种样式将向上直竖的红色或红褐色头发用五骷髅冠带约束，火炬状平行汇聚形成头顶大冠状发髻的做法，在藏传佛教绘画中主要盛行于11 世纪前后。如11

世纪后期的一幅不动如来唐卡下方的五位不动金刚与11至12世纪的一幅绘于丝绢之上的佛顶尊胜佛母线描图，下方的四神都是如此发髻样式。[53]在黑水城出土的丝质唐卡不动明王和空行母像中，也能看到如此头饰。巴勒先生公布的一组断代在12世纪的纸画，其中包括二幅双身图像，其发髻样式也是如此。[54]笔者发现林瑞宾书中断代12世纪的东印度喜金刚像，其头饰与第465窟喜金刚像完全一致。[55]其次，第465窟喜金刚八面的颜色与后期作品也不相同，如置于上方的一面应为红褐色而绘为与身色相同的蓝色，后期作品中无我母的双腿屈起环绕喜金刚腰际；此像的无我母双腿的姿势与上乐金刚与金刚亥母造像中的金刚亥母相同；喜金刚常常绘为四足，有二足于身后作舞蹈状，但第465窟喜金刚像为二足。[56]西夏双身像的发髻样式是第465窟壁画的第二种样式。

从构图分析，以后期噶举派、萨迦派绘画为代表的此期绘画，虽然沿用11世纪以来二维方格式的构图方法，但画面主尊所占的位置相对变小，四周描绘主尊化身和伴属神及画面下方上师或供养人的画格更趋细小，甚至围绕主尊四周排列多行小图像。第465窟壁画的方格式构图法与黑水城以上乐金刚和金刚亥母为代表的作品是完全相同的，这种构图方式也是11世纪前后西藏绘画所采用的方式，13世纪以后，就很难看到此类构图描绘的作品。如第465窟二臂上乐金刚与金刚亥母像，与黑水城及拜寺口所出此类图像的构图方式基本一致，画面中瑜伽女的位置安排，画面下方出现的大成就者和上师图像等都反映出两者遵奉的是同一种造像传统 从色彩来看，与萨迦派等执掌西藏政教大权、全藏藏传佛教各个教派蒸蒸日上的局面相适应，这个时期的绘画色彩艳丽而不失厚重，喜用明亮的矿物暖色，假如我们排除第465窟作为僧人修行窟、举行护摩仪式和寺院废弃引起的壁画色彩改变的因素，其色彩风格与此期绘画亦有差距，倒是与黑水城所见绘画的色彩感觉相仿，画面明丽然而清灵，不落凝重，画面中现出的大片石绿似乎在回应着唐宋五代至西夏早期绘画用色的传统。[57]我们在黑水城上乐金刚坛城男尊头光颇为突兀的石绿色中可以看到这种继承关系。

西夏唐卡中的主尊背龛两侧的狮羊与第465窟窟顶五方如来带有狮羊立兽的佛像背龛两者在细节上的完全一致，突出体现

[53]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999，图版4和图版6。

[54]巴勒先生公布的这四幅系列纸画上面都有标记神灵名称的藏文题记，从这些藏文题记所字体，与敦煌及榆林窟第25窟所见藏文字体加以比较，发现它与榆林窟25窟的字体较为接近。巴勒认为这些纸画是12世纪噶当派的作品。参看 Pal, Pratapaditya, Art of the Himalayas, p.142, pl 80a–d.

[55]Linrothe, Rob, Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London, 1999, p. 270, pl.194。

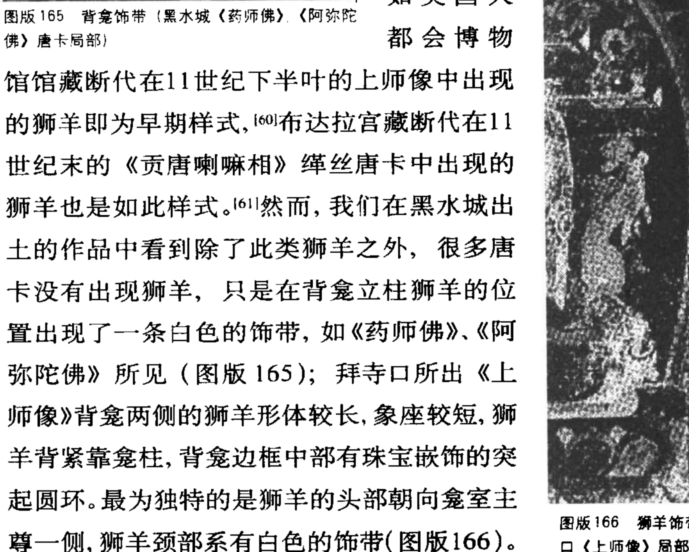
[56]此像脚下所踩为四位持钵魔，一般双腿的双身像多绘二位仰伏魔，绘四位魔似乎说明喜金刚本为四腿。

[57]黑水城那幅著名的上乐金刚与金刚亥母双身像唐卡，男尊的头光令人惊异地使用了石绿色，这种用法在西藏发现的唐卡中比较少见，在黑水城出土的唐卡中仅此一幅，除了第465窟壁画外，拜寺口双塔所见二臂上乐金刚与金刚亥母双身像男尊头光亦为石绿色，可为一证。



了两处作品之间的渊源关系。这种背龛样式是典型的印度波罗风格，在西藏绘画中集中出现于11世纪前后，其中的狮羊图案（Rampant Vyali）是11世纪前后西藏绘画最具特征的母题之一。狮羊出现在印度波罗艺术中大概是在9世纪前后，[58]往往与颇具特征的波罗样式的宫殿一起出现，作为宫殿的立柱。[59]在早期的西藏绘画中，主尊背龛两侧的狮羊形体较长，后腿踩的象头只是作为基座，有的并不出现象头，与西藏绘画中典型的“六灵捧座”中出现的象完全不同。只是到了13世纪末以后，狮羊的形体变短，象座升高，狮羊背上攀有幼儿。例如美国大都会博物馆馆藏断代在11世纪下半叶的上师像中出现的狮羊即为早期样式，[60]布达拉宫藏断代在11世纪末的《贡唐喇嘛相》缂丝唐卡中出现的狮羊也是如此样式。[61]然而，我们在黑水城出土的作品中看到除了此类狮羊之外，很多唐卡没有出现狮羊，只是在背龛立柱狮羊的位置出现了一条白色的饰带，如《药师佛》、《阿弥陀佛》所见（图版165）；拜寺口所出《上师像》背龛两侧的狮羊形体较长，象座较短，狮羊背紧靠龛柱，背龛边框中部有珠宝嵌饰的突起圆环。最为独特的是狮羊的头部朝向龛室主尊一侧，狮羊颈部系有白色的饰带（图版166）。

图版165　背龛饰带（黑水城《药师佛》、《阿弥陀佛》唐卡局部）



图版166　狮羊饰带（拜寺口《上师像》局部）

[58]1999年1月17日笔者参观美国大都会博物馆早期西藏绘画展时，看到展出的一件青铜雕塑的狮羊（大都会博物馆编号1987·142·209），作品断代在9世纪末，波罗时期作品。说明在9世纪前后这种母题已经流行。

[59]有关此类狮羊立柱的例证，参看 Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990，图版44出自那烂陀、断代在9世纪中叶的文殊菩萨（石雕）像以及图版16出自南摩羯陀、断代在10世纪的作降魔印的释迦牟尼像。

[60]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999，图版5。

[61]西藏文管会编《西藏唐卡》图版62《贡唐喇嘛相像》。笔者在本书唐卡起源一章将对此幅作品进行深入分析。

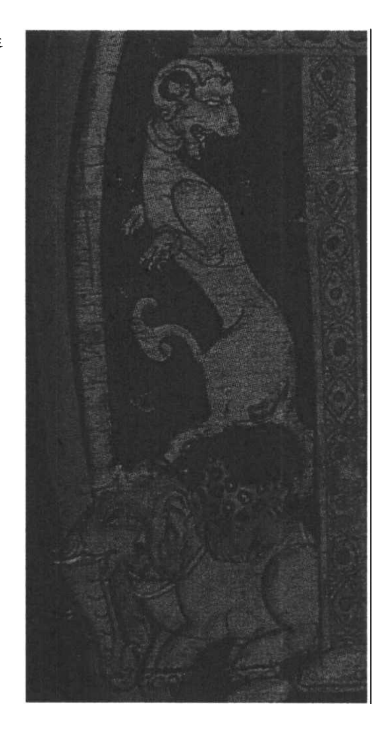
图版167　回头狮羊（《早期卫藏绘画》图版8局部）

黑水城其他没有狮羊出现的唐卡中的白色饰带正是替代狮羊本身的标志。这些特征我们在早期西藏绘画作品中并没有找到完全的对应物，但是这种回头狮羊出现的年代是在11世纪前后。在私人收藏的一件书籍封盖绘画中我们看到这种回头狮羊的例证，[62]这件

[62]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998–January 17,1999，图版8。



图版167 回头狮羊（局部）





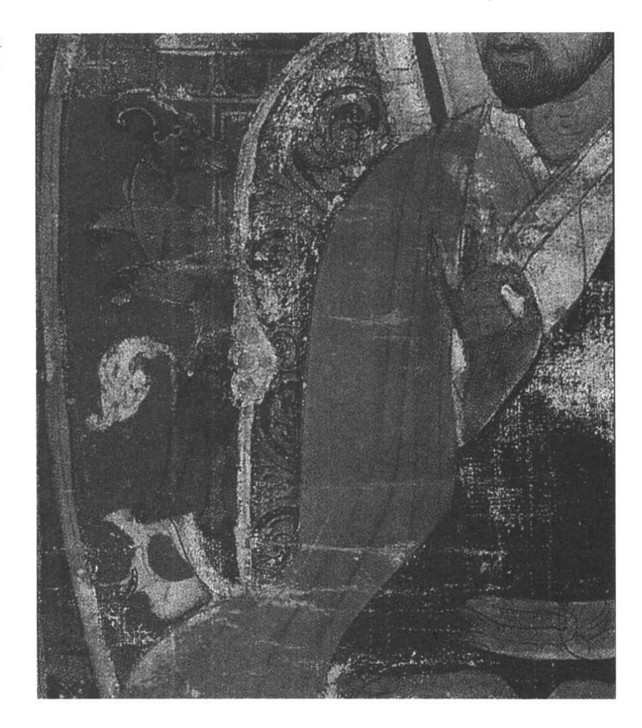
图版168 狮羊（莫高窟第465窟东壁窟顶）

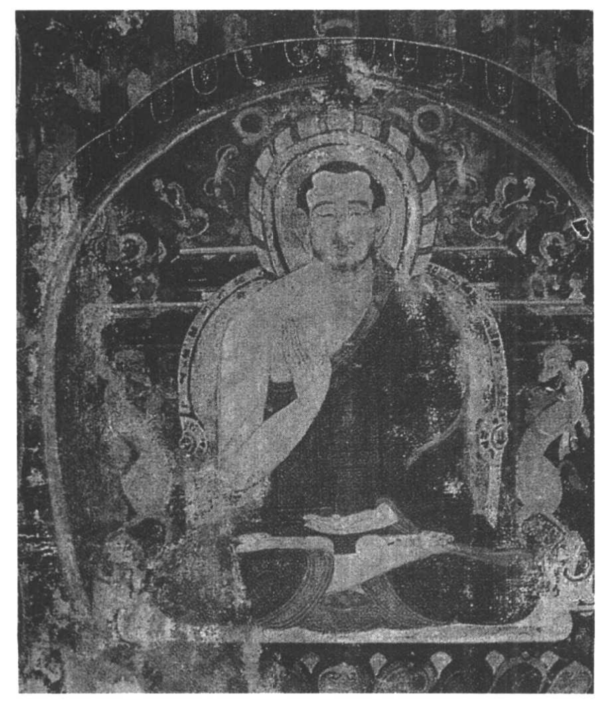
作品描绘的主尊是法胜菩萨(Dharmodgata)，其背龛两侧的狮羊就是回头狮羊(图版167)。主尊龛顶的上方为中式琉璃屋檐，辛格推断这是表示夏鲁寺的金殿(gser-khang)琉璃屋檐，夏鲁寺初建于1027至1045年间，所以这幅唐卡应为夏鲁寺建寺以后一段时间的作品。[63]西夏作品中有确凿年代可考的这种回头狮羊是乾祐二十年(1189年)刻印的《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首的《释迦牟尼说法图》(图版92)。此外，宁夏青铜峡108塔河滩塔中彩绘绢质《千佛图（释迦牟尼说法图）》[64]佛龛两侧的狮羊以及现藏国家图书馆标为唐吐蕃时期（实为西夏作品）的《千佛图》[65]主尊两侧的狮羊都是回头狮羊，几乎西夏藏传作品所有的狮羊都是回头狮羊。

现在来观察第465窟五方如来佛背龛两侧的狮羊，我们惊异地发现第465窟的狮羊(图版168)与黑水城(图版169)、拜寺口西塔唐卡（图版170）及释迦牟尼说法图(图版92)所见狮羊三者之间几乎完全的一致，狮羊背部紧靠背龛，头部朝向主尊一侧，狮羊下方的象座掩隐在菩萨头光之内而几乎不见，最具辨识特征的是绕过狮羊脖颈、两端下垂及至狮羊后腿膝部的白色饰带以及背龛边框中央

[63]Singer, Jane Casey, Painting in Central Tibet, CA. 950-1400, Artibus Asiae, vol LIV 1/2, p.116-117.
[64]《西夏佛塔》图版206。
[65]《中国国家图书馆藏敦煌遗书精品选》图版97。

图版169　狮羊（黑水城唐卡《上师像》局部）

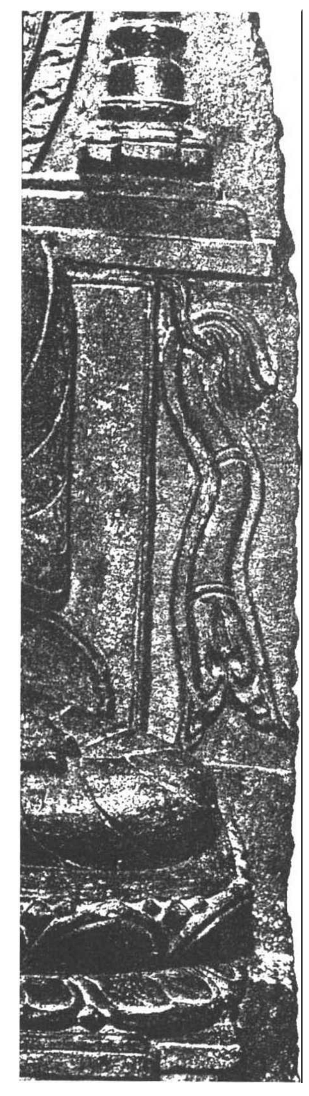




图版170　狮羊（拜寺口西塔《上师像》局部）



的珠宝嵌饰突起圆环。狮羊及其饰带和龛柱的如此画法，我们在现今所见的西藏壁画和唐卡中从没有看到。从而表明，第465窟狮羊画法与黑水城出土唐卡中狮羊细节的完全一致表明两者遵奉的是同一种造像传统。依此我们可以确认西夏唐卡遵奉的是第465窟的造像格式。又如，第465窟不动佛两侧所绘菩萨像，其背龛没有出现狮羊，而代之以白色饰带，这种处理方法同样只见于黑水城绘画，黑水城唐卡有四幅以上都是如此画法，这种饰带见于11世纪的东印度雕塑（图版171），[66]我们在西藏唐卡中却难得见到这种表现方法。时间的平行性和细节的契合性使我们完全有理由将西夏诸佛塔出土的绘画看作是莫高窟第465窟藏传佛教绘画风格的延续。



图版171　背龛饰带（《菩提树叶》图版19）

[66]Huntington, Susan L., & Huntington, John C., The Art of Pala India (8th–12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree, Seattle and London, 1990, pl 19.

西夏绘画为第465窟风格之继承的另一个明显的例证是大黑天神图像。

黑水城这幅大黑天神像（图版52）生有四臂三眼，直竖的橘红色头发用黄色丝带捆扎形成发髻，其上绘有小佛像，额上有五骷髅头冠，头后另有白色头巾饰带和金色双蛇头耳环以及从项后垂下的青花蛇项圈、断头花环和绿色饰巾，系虎皮围腰。手持象征物与造像学文献有所不同，其立姿亦不相同。第一只右手持缀果花茎，第二只右手持剑；第一只左手持三叉戟，第二只左手持血钵，双脚踩在一块白边框的红色三角形上，手镯



图版172　大黑天神（黑水城《上乐金刚与金刚亥母坛城》局部）

脚镯皆为青白蛇。此种大黑天神像与第465窟东壁门北看到与此神持物相同（图版161）。黑水城著名的上乐金刚双身像下方大黑天神像（图版172）其持物、坐姿与第465窟大黑天神像完全相同。引起我们注意的是，这种持物标帜的四臂大黑天像仅见于第465窟和西夏唐卡，在11至12世纪的卫藏绘画中很少看到。

此外，第465窟顶贴附的捺印朱砂梵文印样式流行于西夏早期，例如宁夏拜寺沟方塔（大安二年1075）所见金刚座触地印释迦牟尼佛梵文印。[67]黑水城同样出土了很多的梵文捺印纸品。[68]

第465窟出现了完整的八十四位印度大成就者像，这些图像在藏传绘画中几个世纪以来变化都比较小。西夏绘画遵从了第465窟所代表的绘画传统，那么通过比较第465窟八十四位大成就者

[67]《西夏佛塔》图版16。

[68]孟列夫著、王克孝译：《黑城出土汉文遗书叙录》，宁夏人民出版社，1994年，第20～21页。

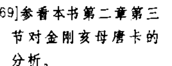


像与西夏唐卡中的大成就者图像，同样可以找出两者之间风格上的承继关系。黑水城唐卡中集中出现大成就者造像的仍然是金刚亥母唐卡，主尊左侧年青僧人下方第一格的毗缕波像见于第465窟西壁中铺上乐金刚双身像主尊左侧竖行倒数第二格，两者几乎完全相同，我们前面提到这是藏传绘画中见到的最早的毗缕波像。[69]然而，第465窟西壁南侧底行北起第二格骑虎大成就者像，无疑是多毗黑如迦像，与黑水城金刚亥母像中出现的多毗黑如迦完全不同，与第465窟大多数大成就者像一样，其明妃双手持钵侍立于大成就者一侧；而黑水城的多毗黑如迦大成就者与明妃皆跨坐于虎背之上，后代沿袭的多毗黑如迦像都是这位大成就者拥妃骑于虎上，没有第465窟的如此的画法（参看三幅多毗黑如迦图像的比较，图版173）。从这一细节可以判定第465窟的图像样





图版173　三幅多毗黑如迦图像的比较



[69]参看本书第二章第三节对金刚亥母唐卡的分析。

式是我们目前仍然不甚了解的一种造像风格。

以上对西夏藏传绘画与第465窟壁画的细节母题比较值得我们高度重视，西夏藏传绘画在绘画风格和一些细节、母题方面与第465窟有惊人的相似。黑水城绘画，尤其是西夏故地的佛塔出土的带有藏传风格的唐卡，都有相对准确的创作年代，其中与第465窟壁画可以比较的绘画，作品年代是在11世纪后半叶至12世纪。[70]然而，从这些受到西藏风格影响的作品中我们仍然可以看到浓烈的西夏绘画风格，作品中某些带有色彩的饰物表明它们是西夏人自己创作的作品。这与第465窟的情景完全不同，我们从第465窟壁画中找不到出现在黑水城唐卡和榆林窟第29窟中出现的藏传风格绘画所附带的汉—西夏特质。所以，在绘画风格上和黑水城作品有相互继承关系的纯粹西藏风格的第465窟壁画，不可能是接受了西夏藏传风格绘画的影响，而只能是黑水城西夏唐卡接受了第465窟壁画所代表的早期西藏绘画风格。所以，笔者坚信，第465窟的壁画的年代一定要远远地早于西夏所出唐卡；同时，西夏作品本身也为第465窟壁画的创作年代提供了一条下限：第465窟壁画的年代不会晚于黑水城等西夏故地所出藏传风格唐卡的创作年代。

本章第四节将对莫高窟第465窟的断代问题集中讨论。

[70]参看宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著：《西夏佛塔》，文物出版社，1995年。关于西夏唐卡双身像的年代及西夏佛塔所见上乐根本续经文残片，笔者另有专文论述，在此不赘。

第四节 关于敦煌莫高窟第465窟断代的几个问题

敦煌莫高窟第465窟是现今我们见到的最完整的藏传佛教壁画窟，也是目前惟一一座仍然没有得到充分研究的敦煌石窟。我们在本章第三节指出了西夏藏传绘画与该窟之间存在的确凿无误的风格联系，黑水城的藏传绘画题材很大程度上来自第465窟，所以，这座洞窟对于研究西夏藏传绘画，乃至整个西藏绘画都有不可替代的重大作用。窟内出现的各种图像，尤其是我们至今仍然不能确认身份的双身图像，它们作为一种标尺，对于我们研究今年不断涌现的早期艺术品；考察由于不断的考古挖掘而出土的西夏藏传美术品都有重大意义，该窟壁画假如作为早期作品就更是如此。因此本书最后一节，作为对具体问题的深入探讨，就第465窟的建窟的年代进行探讨，分析西夏藏传绘画的一个风格源头。

一、噶玛拔希与第465窟建寺史实

国内学者[1]关于莫高窟第465窟的断代，根据笔者目前收集到的资料，共有四种说法：

1.谢稚柳和金维诺教授将此窟定为唐吐蕃窟；[2]

2.敦煌研究院将第465窟确定为元窟；

3.北京大学考古系教授宿白先生推断此窟为蒙元窟或元窟；[3]

4.敦煌研究院杨雄先生认定此窟为二世噶玛巴噶玛拔希建立

[1]实际上是伯希和最早认定第465窟壁画是元代壁画。

[2]如金维诺：《敦煌窟龛名数考补》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第32～39页；金维诺主编：《藏传佛教寺院壁画》第1卷，天津人民美术出版社，1989～1993年；金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西人民出版社，1995年，第165～168页。

[3]宿白：《榆林、莫高两窟的藏传佛教遗迹》有关第465窟的论述，载《藏传佛教寺院考古》第241～245页："1227年，蒙古军队攻陷沙州，莫高窟第465窟前室西壁南侧有北元宣光三年（1373年）游人划记，可知莫高窟隶属蒙元约长达一个半世纪。至元十七年（1280年）于瓜沙地区和今青海西北部置沙州路、总管府设于沙州。沙州南接宣政院所辖乌斯藏地，其治所又适当甘肃西部通向乌斯藏的重要孔道。大德间（1297～1307年）八思巴弟子松江府僧录管主巴曾向沙州文殊舍利塔寺

的蒙元窟。

上述四种断代说大致可以分为两种，一种是元窟或蒙元窟，一种是吐蕃窟。最近出版的《敦煌莫高窟第465窟》画册，书前有杨雄先生撰写的研究该窟的长篇专论，文中对第465窟的年代、壁画内容及其风格进行了较为详细的分析。杨先生对第465窟的年代分析，被认为是对第465窟研究的重大贡献，也是现时人们接受的第465窟断代时限。笔者在很多方面同意杨雄先生的看法，这里仅就杨雄先生的断代说所用的论据及其可靠性提出自己的一些初步看法。

杨雄先生将第465窟定为噶玛拔希所建主要有以下三条理由：

1.第465窟西壁（主壁）的三铺图像皆为上乐金刚和金刚亥母，此为噶玛噶举派主修本尊。

2.第465窟建成后随即废弃的原因与噶玛拔希当时的个人际遇相关。

3.东壁门上戴尖帽的供养人像，作者认为是戴黑帽的噶玛噶举派上师。上师身后有火焰状腾起，作者解释此为噶玛噶举派僧人在修习拙火定。

噶玛拔希1256年见蒙哥汗，得赐黑帽。1259年蒙哥汗死，1260年噶玛拔希被忽必烈下狱。莫高窟第465窟当系噶玛噶举活佛噶玛拔希开凿于1256至1260年之间。[4]

在分析杨雄先生的断代说之前，首先我们来简略勾勒蒙元统治者与萨迦派和噶玛噶举派的关系。

萨迦派出现于11世纪中叶，以昆·贡却杰布于1073年建萨迦寺，创立道果论为其教义作为该派形成的标志。后经萨钦等五代祖师宏扬，兼有僧俗两系传承。萨迦派与蒙古发生联系始于萨迦四祖的萨迦班智达和其侄八思巴。1244年，应窝阔台次子阔端之请，萨迦班智达携侄八思巴和恰那与阔端相见于凉州。此后，萨班一直住在凉州，并于1251年病逝于此地，没有文献记载萨班曾经前往沙州一带传教建寺。作为萨迦第五祖的八思巴（1235～1280年），文献所载事迹并没有特别提及他在沙州一带讲经宏法的活动。[5]如果第465窟确实是为蒙古上层尊奉藏传佛教而建，那么此窟一定是在蒙古人占领沙州并稳固以后；萨迦一系与蒙古人的

施西夏文大藏经。泰定元年（1324年）又以世袭吐蕃封地的镇西武靖王搠思班子阿剌忒纳失里（此云宝吉祥）出镇沙州，而自11世纪后期孳息于此并逐渐笃信藏传佛教的西夏人众并未远移，因此瓜沙地区的藏传佛教，在元代更趋发展，榆林、莫高两窟在此新形式下，遂出现了为蒙古上层尊崇的纯粹的藏传密教的洞窟。”

[4]杨雄编著：《敦煌石窟艺术：莫高窟第465窟》，江苏美术出版社，1996年，第11～18页。

[5]虽然在蒙元前期，阔端一系镇抚河西，对这一段出现的种种遗迹都应该与之联系起来，但是并没有文献表明与蒙元关系密切的萨迦派在沙州一带建寺宏法的记载。参看《萨迦世系史》、《青史》、《贤者喜筵》、《汉藏史集》、《红史》等藏文文献；另外还可参看陈庆英《八思巴传》，宿白《武威蒙元时期的藏传佛教遗迹》（载《藏传佛教寺院考古》第264～274页）。



联系始于1244年，藏传佛教在蒙古上层中广为传播开来并为之大规模建寺应该是在蒙哥汗即位，将河西一带划归其弟忽必烈统辖以后（1251年以后），因为八思巴与忽必烈汗的关系较为密切。更为可能的是在八思巴被奉为国师（1260年），甚至是在1264年领总制院事以后。依此判断，与萨迦派相关的第465窟，其建窟的时间只能是在1251年忽必烈统领该地以后的蒙元至八思巴于1276年离开北京返回萨迦寺之间的时间。

将第465窟定为萨迦派所建窟室，我们就会面临如下一个矛盾：萨迦派教义的核心是道果传承（lam-vbras-bu），[6]这一传承源自印度大成就者毗缕波（或译毗哇巴 birwa-pa/Virupa）。[7]此师依照《喜金刚续》（kyee rdo rjevi rgyud），用道果金刚偈句、密续释文要略及道果教言授予大成就者那波巴（nag-po-pa）[8]和多毗巴（tom-bhi-pa），[9]从此道果教法辗转传入西藏，卓弥译师将此教法授予萨迦贡噶宁保。大成就者毗缕波为传授法门，由印度亲赴萨迦，秘密直传其法于贡噶宁保，后传至索南孜摩、索南孜摩再传至萨班·贡噶坚赞和八思巴等，道果教法为萨迦一派的不二法门，其崇奉的核心本尊神为喜金刚。八思巴在凉州初遇忽必烈时，曾为之传授喜金刚法。假如第465窟为尊奉萨迦派本尊所建，此窟主尊必然是喜金刚双身像。然而，我们在分析465窟双身图像时确凿无误地看到，后壁或者说西壁为该窟主壁，其中铺双身像为上乐金刚与金刚亥母双身像而非喜金刚像，喜金刚像位于作为侧壁的北壁中铺，与之对应的南壁中铺为密集金刚双身像。据此，我们可以确定第465窟中央坛城的主尊，或者说整个洞窟的主尊为上乐金刚。该窟坛城是按照上乐金刚坛城布局的而不是按照喜金刚坛城布局的，进而可以认为此窟并非是为尊奉萨迦派而建洞窟，而是与遵奉上乐根本续的派别有关，如与早期宁玛派、噶当派和噶举派有密切关系的窟室。

假如我们认定敦煌第465窟与噶举派相关，建于蒙元时期的第465窟，如果与该派发生联系，那么一定是占领沙州以后的蒙古人与噶举派的联系；如果从壁画风格出发，考虑到此窟壁画与西夏腹地所见作品的关系，此窟壁画与噶举派的联系就是西夏王室与噶玛噶举派联系的继续，结果自然导致第465窟不同的断代。

[6]道果传承或道果教授是萨迦派的核心教法，它以《喜金刚续第二品》的修持方法为基础，吸收其他方法，认为修行者只有断除一切烦恼，可得“一切智”，而得到“涅槃”之果，倡导生死涅槃无别。卓弥译师游学印度时学习了道果教授，掌握了印度毗缕波所传道果教法，返回西藏后在拉孜传道讲法。萨迦昆·贡却杰布等受之于门下学法，于1073年建萨迦寺作为根本道场讲授道果教法。参看索南才让：《西藏密教史》，第347页。

[7]毗缕波藏文又写作 bi-rû-pa/bi-ru-pa/bira-ba/birla-ba/birba-pa/birwa-pa，毗缕波（Virupa）为印度八十四大成就者中的第十（或第三）位，这一造像实际上最早见于噶举派的绘画，我们在黑水城出土的金刚亥母唐卡就看到画面上描绘的毗缕波。

论及噶举派与蒙古王室的联系以及噶举派上师在河西一带的活动，很显然，这就是指二世噶玛巴噶玛拔希。噶玛拔希（1204～1283年）（图版174），生于康赤隆地方，被认定为噶玛都松庆巴的转世，是为西藏活佛转世制度的初始。关于这位上师，诸多藏文史籍，特别是噶举派僧人所撰教法史都有较为详尽的记载。由于噶玛拔希与敦煌第465窟的建立的史实有密切的关系，我们花一些篇幅引述一些藏文文献加以分析。

蔡巴噶举僧人所撰《红史》记噶玛拔希事迹云：

> 杰都松庆巴之后为噶玛拔希。杰都松庆巴圆寂后，转生为印度成就者米扎卓杰之弟子瑜伽师却扎旺秋、也有说转生为贝丹噶玛巴钦波。以前杰都松庆巴曾授记说："未来时，雪域洛扎七成就者之圣地将会降临一位僧人，如见到一位讲经者和一头小牛后，祈请为我之死念经，施主衮巴瓦也将转生一王子，将利益彼等。"按此授记，转生于止龙丹巴却秋地方，家族为波普氏，称为麦多敦脐。噶玛拔希之父为楚查加旺，母亲为森日萨朗吉，其俗名为却真，六岁时识字，九岁至十岁时对所有一切经典浏览一遍即能晓悟，自然而然地即会修定。在前往卫地的途中拜见仁波且苯扎巴之时，呈现许多奇兆，仁波且苯扎巴知其为都松庆巴之转世，为其灌顶授一切教戒，加持后生晓悟之心，祈请护法教典亲见尊者，此后又见到本尊等许多奇景。于护法之地画了张画即兴贡日寺，桑瓦益西教其空行母之"嘛呢"法歌，此后受沙弥戒，起法名为达尔玛喇嘛。此后，由仁波且嘎托巴绛巴本任堪布，仁波且苯扎巴任阿阇黎授比丘戒。生起勇气，在庙门奉献，调伏护法所降之冥罚。然后，进入寺内，噶波多吉贝寨说："为完成护持寺庙和弟子等一切事情，请建一燃灯佛像。"他照此而行。此后又到丹萨噶玛寺，兴一切利他之事。观世音来到此地说："请塑造一尊弥勒佛像，有益善业。"照此而行。吉祥天女领众天女前来告诉噶玛拔希说："都松庆巴法座将遇危险，故请你迅往卫地。"再三请求，噶玛拔希才到卫地，他不想去康区，准备教化阿里以下的僧人，但观世音说："你所教化之众生一半在康区，必须到康区。"他经北路从雪山下至止贡地方，金刚瑜伽母及其随从遍布止贡寺，载歌载舞。在大昭寺见众多光芒融入释迦像，知大有利于教法，故奉献黄金，此时见无数莲花大师围绕具有十头千首

[8]那波巴（或译黑行师、迦达那）藏文又写作 nag-po-spyod-ba / ka-hna-pa。第465窟附贴纸条题记将这位大成就者记为葛捺巴，云："此云黑足戏论师即是黑足师。"那波巴为古印度密教八十四大成就者之一，东印度藩伽罗所辖欧提毗舍人。早年从鸠须罗的一位上师学习喜金刚法，由持燃上师受上乐灌顶，修成四种看视法。一次，那波巴施法术将双足嵌入大石中，并能离地一尺行走，能听到空中华盖的声音，由此生出傲慢之心。后经上师教化，在寒林修习密法，终得真传。

[9]即多毗黑如迦（Dombi Heruka）为八十四大成就者中的第十一位，他原是摩揭陀一位国王，获得成就后能骑乘猛虎，其身呈喜金刚双身像。黑水城金刚亥母唐卡中出现的多毗黑如迦像为此类图像出现最早的例证，但其明妃立于身侧。





图版174　噶玛噶举上师像（12世纪末至13世纪初叶的作品，可与黑水城药师佛唐卡著黑帽上师进行比较）

之马头明王。到匝日圣地时，受到主寺的欢迎，到楚布寺时，都松庆巴之身形布满天空，他见到喇嘛、本尊、护法神之事迹难以计数。为利益众生，他到后藏，在宗乌等地显现许多景象和授记，在堆穷地方示现杀伐和养育之神变，在堆龙河谷财神喀那告诉他说："卫藏地区的所有的人及宝贝都奉献给你。"到约波羌塘时，不能行船，修炼风法后，使他未掉入水中而渡到彼岸。他说："今后十六年中依止观世音和马头明王，为众生作无数利益之事，请二位救度母十六世中任护法。"在楚布寺，一夜梦见天王乘龙而来，说："请到我的宫中。"这是他后来受召到蒙古地方的先兆。初，他居于多康地方时，忽必烈带兵在绒波域色地方会见了噶玛拔希，他使忽必烈发菩提心，见到诺桑和龙树等很多菩萨。忽必烈听到噶玛拔希当时的名声以及看到将来其能成为大成就者的各种征兆，又有金字使者前来迎请噶玛拔希，当噶玛拔希为是否前往而犹豫不决之时，龙王和密主显现，说："为利益众生，还是前去为妥。"因此决定前往。他在前往汉地途中，修复废旧寺院，大做利益教法及众生之事。路途中所有众生有情不由自主地聚集起来献给他无数财宝，到达大王的斡耳朵时，受到臣民众生无限敬仰。他以桑瓦达波之见地驳倒诘难，调伏了外道徒。在内地甘州（张掖）之时，拜见了十一面千手千臂大文殊菩萨，每一只手中持一钵，钵中有一佛。文殊菩萨说："由汉地西夏直至大海俱由你教化。"后来传说西夏地方的幻化寺中的壁画是他后两世利益众生的景象。他在皇子住地住了很长时间，施主和福田关系不顺遂。虽然出现了许多违碍和不利之征兆，但在观世音的劝请下，又有上师本尊空行的再三授记，请他到北方宫殿中，所以他未同意忽必烈的挽留而离去。他因以前大成就者降生为西夏的敬戴佛法之王以来，王子及弟子们在此地繁衍，正适教化之时，于是他到西夏，使所有信徒如愿以偿。又在救度母和天王之促使下，修建吹囊朱比拉康寺，建寺时，见到全部毗卢遮那佛，同时修建有许多经堂和僧舍。后又在灵州（灵武附近）和甘州一带活动，他种了一棵树，并说："等树长大后，我再返回此处。"此后他受念青唐拉山神和十二护法神之迎请，准备到后藏地方云游，而蒙古大汗蒙哥听到仁波且（噶玛拔希）之声名，派出许多金字使者前来邀请，他见到益喜巴和那拉噶波等世间各种神祇之神幻，动身去蒙古，金字使者们看到他显示了许多共通悉地，到达被称作翁格的王都时，想起过去、未来、现

在之多种因素，他的前世，曾幻化为大象之身形，教化外道之大王及其信众。现在，外道大王转世为蒙哥汗，其王后、王子和随从等转生为王后火里差、王子阿里不哥及大臣等，如现在不加教化的话，他们因以前外道徒之习气就会成为也里可温教徒，整个国土就可能都是外道徒，故应及时教化。都松庆巴预言中说为教化一人而来，正是指此蒙古王。因世间一个有权势之人被教化，其余无数众生也随之而被教化。预言又说不可久留，乃是应周游各地。明白因缘之后，为教化众生而前往。龙年，到达所有汗王、王族聚会之地赛热乌斡耳朵，在此用十忿怒王的等持调伏龙魔和热胡达之神变及其障碍，受观世音之见地之护持，显无数奇特之神变，故蒙古全体王臣自动敬信，从外道之邪见转到皈依佛教。他在冬天使六日路程之内的地面无雪无风，并使全体国王、百姓每月都守护解脱三时戒，发菩提心。他讲解四神灌顶，是蒙古王产生善体验。他的名声如遍布天空的星星，被汗王奉为顶饰。汗王下令，国内凡逢每月四吉辰，任何人不准欺凌别人、不准杀生吃肉，不危害众告天人，使其护持各自教法。汗王并赐给噶玛拔希金印和一千锭银子等无数财宝，全体应供喇嘛都很高兴，并三次大赦一切囚犯，他在哈拉和林地方建的大寺庙，在瞻部洲独一无二，在西夏及全国境内修建三十个庙和被毁佛塔，并建了许多寺院和修行地。他在蒙古地方之时，梦见高十度的释迦牟尼像前来对他说："请你在西藏塑造此等身像，将会灭除违碍，国泰民安。"故他在楚布寺经堂塑造了释迦牟尼像及随从九尊之像。由于调伏了国王一人，故使说三百六十种不同语言的臣民都接收教化，使得瞻部洲一切教法安乐。此后国王升天，因浊世之罪过，王子兄弟们争夺王位时，发生大违碍，出现凶险之梦兆。王子忽必烈是最初邀请他的人，但他未住在彼处，故忽必烈对他不满，他又站在蒙哥汗一边，得到大量奉献。故忽必烈下令对他进行火烧、抛入水中、用兵器砍、喂毒、头上钉铁钉等刑罚，并派人分三班轮流看守，七天不准进食。此时，有金刚亥母前来，四部智慧空行母从哈拉哈拉坟墓中取来婆罗门女儿之尸体，进举行会供。外界一切刑罚经四空行转授到尸体身上，故任何东西一点也不能够损害噶玛拔希，又有不动之二十四圣地之空行来吹气，东北方向出现吉祥天母的天兵四万四千人，降下大风、雷电和冰雹，瘟疫流行，行刑之武士顿时死亡。国王及其随从面前出现许多幻变奇景及猛恶护法。至第



> 七天，所有王臣俱生悔惧，祈请噶玛拔希原谅。修定药师佛修法光辉，消除恶兆及瘟疫，故王臣无限敬仰、顶礼足下，加以敬奉和供养。汗王要他去蛮子地方，他按照都松庆巴的预言，愿回西藏并得到国王的同意。到达秋玛域和兴贡地方时，二十四宗的全体百姓聚集，祈请修建寺庙，但未建。此时汉地之神鬼制造了违碍，他修持马头明王加以镇服，制伏神、鬼、人三种业障。此后逐步返回西藏，到达楚布寺时，所有噶举喇嘛的本尊对他加持说："从此你哪儿也不要去了。"故居于楚布寺，发展无数弟子僧人。此时，怙主八思巴任皇帝之帝师，由朝廷返回西藏，在楚布寺二人相见，二人法座相平，不分上下。噶玛拔希对八思巴说："以前我任蒙哥汗之应供喇嘛时，我看到你是菩萨降世，是多么高兴。"噶玛拔希建成楚布寺经堂佛像等工程，开光之时，到众救护神之前说："所有神像和全部业果都是由我完成的，在未来之时，仍然按你的想法，普渡众生，教化遍布三界之僧徒之时，我仍然要护持佛教，完成我之事业。"马年，由杰瓦加措等人加持后，建观世音庙，并为僧人建诵玛呢经之地和为乞丐施食的资金。马年，自知其圆寂之征兆后，他对众人说，米拉授记他降世于优莫雪山边上及各种奇特之事迹。羊年一月开始得小病，三月大地不停地振动了二十一天，据说这是多丹奈绛饶琼多杰和尼玛多努瓦喀秘密地随顺僧徒之驱显化身，示显奇特征兆和神变后，羊年九月三日涅槃。九日火葬后塑身像，当天时间成倍地延长，天降雨虹和彩虹等很多奇迹，并为他建无数舍利塔。[10]

我们对以上这段史料加以梳理，与噶玛拔希建寺相关的记载可以归纳为如下几点：噶玛拔希的生卒年为1204至1283年，出生地是止龙丹巴却秋地方（vbri klung dam pa chos phyug），此地位于康区的金沙江流域。噶玛拔希十一岁出家，后前往卫藏。1255年应忽必烈之邀前往汉地，正是在前往汉地的途中"修复废旧寺院"(rgya yul du khong gi sar ma phebs bar du yang/ ste dgon gogs pa rnam gso ba dang/)。在到达忽必烈的王帐以后来到甘州（张掖）：在内地甘州（张掖）之时，拜见了十一面千手千臂大文殊菩萨，每一支手中持一钵，钵中有一佛。文殊菩萨说："由汉地西夏直至大海俱由你教化。"后来传说西夏地方的

[10]陈庆英、周润年译：《红史》，第76～83页；民族出版社，1981年，藏文本第87～94页。噶玛拔希的传记同样见于《贤者喜筵》和《青史》，但主要是收录《红史》的文字。《贤者喜筵》的噶玛拔希传记见民族出版社藏文本第882～893页。



幻化寺中的壁画是他后两世利益众生的景象(skabs der rgya nag ke jur yod dus/ vjam dpal chen po zhal bcu gcig pa/ phyag stong/ phyag re na lhung bzed re na sangs rgyas re bzhugs pa/ zhabs stong yod pa cig gzigs/ dus phyis rgya mi nyag la sogs rgya mtsho la thug par khyod kyis vdul bar vgyur gsungs nas/ phyis mi nyag yul gyi sprul pavi lha khang na bris yod gsung pa ni chos rje phyi ma gnyis kyi vgro don gyi ltas su snang//)。”这是噶玛拔希来到河西的重要记载，文中的“甘州”，藏文写作ke jur，上师拜谒的文殊菩萨殿，笔者以为是张掖马蹄寺，该寺被学者认为是13至14世纪的藏传佛教寺院，[11]但据藏文文献记载，此寺最早与西夏人也有关系。[12]引文中西夏地方的幻化寺（sprul pavi lha khang），音译朱必拉康寺，也就是噶玛拔希因与萨迦派的矛盾从忽必烈的王帐离开前往西夏旧地而在西夏建立的寺院吹囊朱必拉康寺(vphrul snang sprul pavi lha khang)，这是有关噶玛拔希的文献提到他所建寺院时，除了噶玛噶举主寺之外惟一提到寺名的寺院。建寺时噶玛拔希看到大日如来显现，寺名中的vphrul snang“变化光明”应指大日如来。然而，据《贤者喜筵》所记，此寺建于今天内蒙古和宁夏交界之地，[13]而不是建于瓜州，我们找不到它与敦煌第465窟联系的蛛丝马迹，因为此寺是位于今天武威的凉州幻化寺。[14]笔者对有关噶玛拔希的文献，除了上面摘引的《红史》以外，其他如《贤者喜筵》、《青史》、《新红史》和相关的噶玛巴传记等作了一番检索，没有发现噶玛拔希在敦煌沙州一带建造石窟寺的特别记载，《青史》只是提到“他来到内地和蒙古各地区，特别是在木雅地区建立一所大寺”，即凉州幻化寺。[15]噶玛拔希1256年进入蒙哥汗王帐至1259年蒙哥汗去世的这段时间，曾在哈剌和林建大寺庙，并在西夏和全国境内修复被毁的寺院和佛塔，并建了寺庙和修行地，但是也没有提及寺院的名称。《红史》的作者蔡巴·贡噶多吉生活的年代是1309至1364年，假如第465窟确实由噶玛拔希建于蒙元时，与蒙古王室密切的如此大的建窟活动必然在其传记中有所表述，然而我们在相关文献中没有找到如此的记载。

[11]关于马蹄寺，参看宿白：《张掖河流域13～14世纪的藏传佛教遗迹》之二《张掖马蹄寺的藏传佛教遗迹》，载《藏传佛教寺院考古》，第255～259页。

[12]《安多政教史》在记载马蹄寺时提到马蹄寺附近有“西夏王的大塔(mi nyig rgyal povi mchoc sdong)”，证明此遗址原为西夏遗址。吴均译本第143页，藏文本第148页(hor mi nyag g mtshams su …)。

[13]《贤者喜筵》下册，民族出版社，1986年，藏文本第888页。

[14]此寺位于武威市东南二十公里处。寺内有萨班灵骨塔，武威城内另有噶玛拔希塔。

[15]郭和卿译：《青史》，第318页。

从以上记载可以确定，噶玛拔希接到忽必烈的邀请是在他四十七岁时的1253年，他在路途上用了三年时间，于1255年到达今日四川甲绒地区的绒域色堆与忽必烈相见。在此，我们必须注意如下史实：噶玛拔希1255年晋见忽必烈并随之赴忽必烈王帐之时，1244年应阔端之邀住在凉州的萨迦班智达已于1251年去世（此年正是蒙哥汗即位，忽必烈领掌河西之地的那一年）。当时在忽必烈王帐的萨迦派僧人是八思巴，很多文献都记载八思巴所代表的萨迦派与噶玛拔希所代表的噶举派在忽必烈王帐时有冲突，陈庆英先生所著《元代帝师八思巴》对此评述道：

> （1255年）噶玛拔希到达忽必烈的营帐后，也备受忽必烈尊崇，以致一度影响到八思巴在忽必烈身边的地位。《萨迦世系史》（第158页）说，由于噶玛拔希显示了无数神通，所以忽必烈的王妃和大臣们都前去围观，并议论说从眼前的神通法力来看，似乎噶玛拔希要超出八思巴。虔信萨迦派的王妃察必见到这一情景，对八思巴讲了大臣们的议论，请求八思巴显示神通，并说八思巴如果不显示神通，恐怕忽必烈不只不满意，还有改变心意的可能，也就是说忽必烈有转而尊奉噶玛拔希为上师的可能。在这种情况下，八思巴只得向忽必烈及其王妃大臣显示了刀截自己身体四肢，证明其受五部佛佑护的神通，使忽必烈等人都坚持相信没有任何人的断证功德能够超过八思巴（《红史》第91页，《贤者喜筵》第889～891）。噶举派人士所著《红史》、《贤者喜筵》则说，噶玛拔希与忽必烈会见后，忽必烈要他随侍左右，他不愿意，终于离开忽必烈到凉州、甘州一带建寺传教。1256年当他准备返回西藏时，蒙哥汗派人前来招请他，当年五月，他抵达昔剌兀鲁朵诸王会聚之所，与正在该地与诸王商议攻宋事宜的蒙哥汗、阿里不哥会见。噶玛拔希使蒙哥汗君臣皈依了佛教。噶玛拔希选择蒙哥汗为依靠，才使八思巴与忽必烈的关系得以继续发展。[16]

噶玛拔希在忽必烈的王帐中住了不到一年，就决定返回西藏，在返回西藏的路上，噶玛拔希在木雅（西夏）地方（在内蒙和宁夏交界地方）建立了我们上文提到的凉州幻化寺。寺院建造的时

[16]陈庆英：《元代帝师八思巴》，中国藏学出版社，第7:～72页。



间应为1253或1255至1256年。恰在此年（1256年）蒙哥汗即位，遂即招请噶玛拔希前往，奉为国师，据说还赐以金线镶边黑帽，据称噶玛噶举派被称为黑帽系即源于此时。噶玛拔希到达蒙哥汗王帐之后的四年间，拜访了很多地方，建造了众多寺院，在他准备再次返回藏地，居于名为“伊拉”的汉藏边地之时，蒙哥汗去世，他的儿子阿里不哥在与忽必烈的王位争夺中失势，忽必烈即位，时为1260年。其时，忽必烈对噶玛拔希当初未能留在自己王帐而投靠蒙哥汗十分不满，于是将噶玛拔希投入监牢，施以重刑后流放边地三年，时为1261年至1264年，但随后释放并以极高礼仪迎其入王帐。此后，噶玛拔希启程返藏，据说沿途在康青一带传法历时八载，[17]于1271年（至元八年）回到西藏后即开始扩建和修葺楚布寺，使之成为噶玛噶举派的另一主寺。

如果我们将敦煌第465窟的开凿与噶玛拔希的事迹联系起来，此窟建造的时间只能有两种可能：第一种可能是建于1256至1260年之间，第二种可能是建于忽必烈定国号为元以后。我们先来看第一种，噶玛拔希最初是由忽必烈邀请至今天四川的甲绒地方与之会见，时在1253年（有的文献说路途用了三年时间，到达甲绒色堆是在1255年）。[18]如上所述，八思巴等萨迦派僧人已经先于噶玛拔希居于忽必烈王帐，而且两个教派之间存在矛盾，忽必烈本人与八思巴亦有世交，所以，这段时间忽必烈不可能为噶玛拔希的噶举派僧人建寺，文献所记此间噶玛拔希主要是修复西夏故地的寺院。从1256年噶玛拔希投靠蒙哥汗至1260年被忽必烈下狱前的四年时间是惟一可能建寺的时间，我们上面的引文中也表明噶玛拔希此间在很多地方建有寺院。假如噶玛拔希到达蒙哥汗王帐后的第二年开始建寺，像第465窟这么大的壁画石窟寺，不可能在一至二年的时间内建成，依此推之，第465窟没有完工之际，噶玛拔希已被忽必烈下狱流放。极为重要的一点是，自1251年蒙哥汗即位至1260年忽必烈登基以前，将河西[19]一带一直归属忽必烈统辖，瓜沙自然在忽必烈统辖之下；蒙哥汗的驻地当时是在昔剌兀鲁朵（和林）。况且蒙哥汗与忽必烈素不相合，居于忽必烈王帐的萨迦派僧人与噶举派僧人亦有间隙，我们很难想像1260年将噶玛拔希投诸牢狱的忽必烈会容忍蒙哥汗宠信的这位上师在

[17]此处采用《藏汉大辞典》的说法，见该辞典上册第10页

[18]“甲绒色堆”在《贤者喜筵》中记为“绒域色堆”(rong yul gsel stod)，见面的时间是木鸡年，《贤者喜筵》藏文本第688页。

[19]此处的“河西”是一个复杂的概念，蒙古人所谓的“河西”一词，据称来自金人，是金人对位于其西的西夏人的称呼，蒙古人则将原西夏（唐兀）所在的地区都称为河西，实际上凉州至永昌一带似为阔端后裔所据，甘州（山丹）即沙州一带为察哈太汉之封地，说忽必烈统领河西，但他的居地在元上都，河西一带的情景较为复杂。

[20]《贤者喜筵》讲到噶玛拔希从元中都出发，用八年时间抵达楚布寺，在返藏途中“当其抵达汉地环吉堡时，各种流行瘟疫正困扰着此地，上师祈请依怙神保佑，于是派慈悲药师佛（下界），从佛手及佛唾液中流落到地塘、井及泉眼等处，而加持成药水，凡饮水者疫病即除。此事促使众人信服，信众无数。临洮附近为汉地之首要处，所有汉地之神鬼显示神变，其时黑风卷走土石，其时一匹烈马跃出坠落大师身前，并立刻立起来成为一个九头十八臂之马头金刚，马嘶狂吼，大师遂予以镇压，此马头金刚于此献身。众人见其身色赤红。然后将汉地、蒙古、西夏及维吾尔等所有一切众生召集起来，鸮

自己的领地上修建寺庙，也很难设想萨迦派僧人会熟睹卧榻之侧有人酣睡。假如第 465 窟建于此时，只能是萨迦派而不是噶玛噶举派。

作为噶玛噶举寺庙的第 465 窟，另一种可能的时间是在忽必烈释放噶玛拔希并将之迎入朝廷之后，即 1264 年以后。此时，噶举派与萨迦派的矛盾已趋于弥合，忽必烈本人也开始看重噶玛噶举派。1264 年，忽必烈释放噶玛拔希并准许他各处自由传教，也就是在这一年噶玛拔希由元都城返藏，其间沿途讲经说法八年，回到西藏的时间是 1271 年。从 1261 至 1264 年被忽必烈流放，在内地的时间从 1264 年算起，至 1271 年为八年。十二年之后（1283 年）在楚布寺圆寂。因此，第 465 窟若为噶玛拔希所建，其时限就是在忽必烈即位至定国号为元（1271 年）之间。考虑到噶玛拔希入狱流放的时间，自 1260 年向后推迟三年，第 465 窟建寺的时间就是 1264 或 1265 年至 1271 年之间，也就是他外出讲经说法的这八年时间。然而，藏文有关噶玛拔希的文献并没有提及他在游方传教之时建大石窟寺的记载，只是提到其到达环吉堡（hun ci mkhar）时，为受瘟疫所苦的百姓祈请药师佛降下甘露，并于汉地临洮地方（shing kun mkhar）召请马头金刚降服汉地妖魔、修葺残破毁坏的寺院，没有提及大师到过敦煌一带。[20]

以上，笔者将二世噶玛巴与第 465 窟的建立可能存在的历史联系进行了梳理，归纳出噶玛拔希建立此窟的两种可能的断代时间，即 1256 至 1260 与 1264 至 1271 年，更为可能的是后一种，因为第一种时间处于教派对立时期，所建寺院壁画内容不可能出现教派内容杂糅的情景。然而，现存的第 465 窟题记说明噶玛拔希建立此窟的可能性是不存在的。

第 465 窟的汉文题记，其中最早的是前室北壁白粉下刻画的至大纪元。[21]假如我们对出现的题记进行统计，发现只有一条至大纪元的题记，这是此窟出现的最早的汉文题记（1308 ~ 1311 年）。其他大部分都是至正纪元的题记，最晚的是前室西壁门南侧北元宣光三年的刻画题记。所有的汉文题记都写于第465窟的前室。留下题记的人除了僧人之外，也有俗人游客。[22]这一切似乎都表明这

身佛法，流行各地之疫病被断除，混乱被平息。并令修葺诸旧寺破殿"。de ltar rgyal po gdug pa can btul te pho brang zhong to mkhar nas gtan bteg/ lo brgyad kyis mtshur phur phebs/ rgya yul hun ci mkhar du phebs dus nad yams sna tshogs pas yul de nyog nyog por gyur pa la mgon skyabs su gsol ba btang pas sman gyi blavi thugs rje bskul/ rdzing dang khron pa dang chu mig rnams la phyag nas dang zhal chab vthor te sman gyi chur byin gyis brlabs pas chu vthungs tshad kyis nad zhi/ thams cad dad de bkur bsti mthav yas/ shing kun mkhar dang nye ba rgya nag gi mgon rgyavi lha vdre thams cad kyis tho vphrul bstan/ rlung nag gis sa rdo khyer ba byung/ chibs rta rgod cig yod pas vphags nas sku sa la lhung/ de ma thag rta mgrin dbu dgu phyag bco brgyad par bzhengs te rta skad gshugs glung blangs pas zil gyis mnan te srog snying phul/ mi rnams kyis sku mdog shin tu dmar bar mthong/ rgya hor mi nyag yu gur sogs kyi skye bo thams cad vdus pa chos la bkod gar byon gyi nad yams chad vkhrug rtsod zhi dgon sde mchod khang vkhogs pa rnams gsor bcug/。汉译文参看黄灏《<贤者喜筵>译注四》，载《西藏民族学院学报》1987 年第 2 期，第 59 页，藏文原文参看民族出版社，1986 年，藏文本第 900 页。



样一个事实，该窟在元代初年已经废弃。因为无论是噶玛噶举修习的上乐金刚与金刚亥母坛城法，还是萨迦派修习的喜金刚与无我母的坛城法，都是师徒口耳相传、密不示人的藏传密宗教法，其修法坛场极为隐秘，其他教派的僧人都无从窥探，更何况俗人如何能够进入窟室在墙壁上随便涂画呢？此窟在元一代仍然被游人称为秘密窟，[23]与榆林窟第29窟被称为“秘密堂”，藏诸众窟之极深处的情景相仿。因此，第465窟在出现题记的至大年间，已经弃置不用很长时间了。如果此窟的创建是“为蒙古上层尊崇的纯粹的藏传密教的洞窟”而由噶玛拔希于1256至1260年之间或者1264至1271年之间所建；或由八思巴建于1251至1276年，那么到此窟被废弃的时间大约也就是十到二十年的时间，在元代初年此窟已经完全凋敝，游人的刻画表明在元时根本不在此窟举行法事。为蒙古上层所建如此巨大的壁画窟，在建成之际即弃置一边，无论如何也难以理解。或许如杨雄先生所言，噶玛拔希的个人遭遇可以解释此窟的被废，二世噶玛巴被忽必烈流放是在1261年，其建窟的可能年代是1256至1260年，从他到蒙哥汗王帐的第二年开始建窟，至1261年见执于忽必烈，二至三年的时间此壁画窟可能刚刚完工。三年之后，忽必烈就释放了噶玛拔希，而且对他尊崇有加。八思巴本人和噶玛拔希的个人关系也非同一般，八思巴返藏途经楚布寺时，两位大师相见甚欢，况且大师回到楚布寺的这段时间（1271～1283年）寺院正在重修，并得到朝廷的众多赏赐，如日中天，不可能在此时废掉噶玛拔希建立的寺院。噶玛拔希于1264年返藏讲经说法的八年之间，其主要的事迹就是修复被毁坏的寺院，假如是1256～1260年噶玛拔希自己建立的窟室被废，以噶玛拔希与八思巴平起平坐的赫赫声名，此石窟寺早被修葺一新，何况元代以后的几个皇帝，都十分推崇噶举派，文宗、顺帝等皆招请噶举派上师灌顶传授密法。[24]作为噶举派修习坛场的第465窟在元初被废同样不可理解。

第465窟的蒙文题记印证了如上说法。

宿白先生记载第465窟两侧禅室绘有佛塔，上有八思巴文一行。[25]八思巴1260年奉忽必烈之命制蒙古新字，1264年任总制院事，1265年返藏，1267年重返大都，1269年贡献新字，颁行全

[21]这条题记不见于敦煌研究院编《敦煌莫高窟供养人题记》，但宿白先生在其著作中提及（《藏传佛教寺院考古》第245页），伯希和《敦煌石窟》一书载有此条题记：“至大二年四月十五日”。参看 Pelliot, Les Grottes de Touen-houang, Paris, 1914-1925, Tome VI, p.36。

[22]其中俗人如前室东壁北侧上端墨书“至正十四年二月十六日宁夏在城住人焦子仪米狗义一行二人到此记耳”。

[23]前室窟口南壁上部白灰下赭书题记：
……[府]北塔寺僧人
逵吉祥秦州僧
……吉祥山丹(
……记于元统三年
……八日到此)(秘)密寺
记耳

[24]参看黄灏译《新红史》“蒙古王统”一节。

[25]宿白：《藏传佛教寺院考古》，第245页：“此窟两侧各有禅室多所，禅窟前方原凿通廊与第465窟前室相通。原北侧廊内上方崖面涂抹白粉墙皮，绘褐色噶当觉顿式佛塔一座。塔南侧书‘深入禅定’，再南有汉文六字真言。塔北侧书‘见十方佛’，再北有八思巴文一行，汉文四行。塔上方墨书梵、藏、蒙文各一行。”

[26]整个敦煌莫高窟、榆林窟出现的回鹘蒙文题记共五十处二十八条，其中六字真言题记最多，共二十三处，只算作一条。题记中有明确

国，是为八思巴文。时至沙州一带出现八思巴文，当在立元以后。忽必烈1295年去世以后，这种文字就不再使用。此条题记可以看作是最早的蒙文题记，很遗憾，笔者没有看到这条题记的内容。第465窟前室出现的几条回鹘蒙文题记年代都是在至正年间，而且是一般的游人题记，假如此窟是噶玛拔希等专为蒙古王室而建的皇家寺院，在后世蒙古人所留的题记中可能会有所反映。然而，我们在这些题记中找不到这些线索。[26]

二、第465窟西夏文题记与第465窟壁画及西夏藏传风格绘画的关系

笔者认为最能说明第465窟断代问题的题记之一就是第465窟出现的西夏文题记了。第465窟的西夏文题记共有两处，一处是墨书，另一处是印记很深的刻画，都在前室的南壁中央。[27]从书写的位置来看，似乎表明这是最初写成的题记，因为其他汉文或年代较晚的回鹘文题记都散布在前室墙壁的四边。第一条题记是第465窟前室南壁中部墨写的一行西夏文，据史金波先生翻译，为：“烧施作者长法……”所谓“烧施”，即护摩法、火供，藏文作sbyin-sreg或sreg-blugs，梵文作homa，藏传佛教密宗常用的仪轨，但并不是某个特定的教派，如噶举派或萨迦派独具特征的仪轨。第二条题记的划文二行史先生译为：（1）“七字咒十七万”；（2）“长咒一万八千”。将两条西夏文题记结合起来分析，可知它所记述的内容与汉文、蒙古文题记单纯的游人题记截然不同，题记记载了此窟进行过的法事活动，证明写作题记以前的某一段时间西夏人或许曾在此窟附近举行过护摩仪轨。西夏佛教有延请藏僧举行护摩仪轨的传统。例如乾祐十五年（1184年）仁孝发愿刻印汉文《佛说圣大乘三皈依经》，该经由兰山智昭国师德慧奉诏译。命国师、法师禅师及僧官等烧施结坛、诵咒、施食。忏悔、放生、喂囚、饭僧、印造佛经五万一千卷、彩画功德五万一千余卷。如此法事在乾祐十年（1189年）也举行过一次，在大度民寺延请国师作求生兜率内宫弥勒广大法会，其施经发愿文写道：“……就大度民寺作求生兜率内宫弥勒广大法会，烧施结坛作广大供养，

纪年的四条，最早为至正亥年（1352年）、至正六年（1346年）和至正申年（1344年/1356年/1368年）时代最晚的为乾隆二十三年（1758年）。即使从书写风格分析，题记书写的上限是元代初年。第464窟出现至正亥年的题记。第465窟出现的蒙文题记为：

……二十八年七月二十……六字真言蒙文题记

由肃州启程的我们僧格奴、吉斯僧格、达鲁花赤（官）图热等人，在吉祥的巳年二月初十来到瓜州天庙叩拜，返回时书题记留给后人看。

午年七月十日从永昌来的我们道尔吉等人给此寺庙叩拜后开往沙州的石窟寺去了。（为此）留题记给后人。

至正申（年）……

吉祥的午年七月二十六日，从腾格里（？）沙漠来的我们仲苏、捏么根、格日迪、套卜其等人给寺庙叩拜来了。我代法师写了。

吉祥的巳年……月十日，从肃州……吉斯僧格，达鲁花……这沙州的……宝……山寺庙叩拜来了。返回时为后人留题记。

参看敦煌研究院考古研究所、内蒙古师范大学蒙文系《敦煌石窟回鹘蒙文题记考察报告》，载《敦煌研究》1990年第1期，第1－19页。

[27]关于第465窟西夏文题记，参看史金波：《西夏佛教史略》，第288、292页。



奉广大施食。……散施番汉观弥勒上升兜率天经一十万卷，汉金刚普贤行愿经、观音经各五万卷，暨饭僧放生济贫……诸般法事，凡十昼夜……”所谓“烧施结坛”，就是在密乘坛场建成以后举行火祭仪式。第465窟内的圆坛正好就是密乘坛场，窟内壁画的某些色彩（如红色变为褐色甚至黑色）或许就是当时窟内曾经燃放烟火所致，因为壁画色彩颜色的改变与建窟的时间不成比例。西夏文题记与此窟所绘内容及相关的仪轨有直接联系，表明题记写作的时间距该窟仍在使用的时间不是很长，但因此题记属刻画，题记出现时此窟已经弃置不用了。沙州河西一带一直有西夏遗民居住，西夏文的使用也一直延续到元一代，如元至正八年（1348年），西宁王速来蛮重修莫高窟的功德碑，其六体文中就有西夏文，但第465窟的西夏文是否就是元时的西夏文尚需探讨。[28]如果此窟西夏文题记为元时西夏文，窟内所留题记应与其他文字，如汉文和蒙古文题记所记内容相似，何来烧施长法之说？其次，敦煌莫高窟蒙元时期的窟室有1、2、3、95、149、462、463、464、465和477。除了第464窟和第465窟之外，其他的蒙元时期的窟室没有出现任何的西夏文题记，毗邻第464、第465窟带有蒙古装束供养人图像的第462窟也没有任何的西夏文题记。相反，紧靠第465窟南方的第464窟出现的西夏文题记在所有莫高窟洞窟中最多，共有十三条之多。因为第464窟实际上是西夏时期建造的窟室，出现西夏文题记是顺理成章的。我们还应该注意如下事实：（1）整个敦煌莫高窟蒙元时期窟室只有第465窟有西夏文题记；（2）榆林窟在十七个窟发现一百多条西夏文题记，然而，在蒙元时期所绘藏传佛教内容的榆林窟第4窟却没有任何的西夏文题记（与之相邻的第3窟则有数条西夏文题记），说明西夏文当时已不在普通人中流行，后代一些西夏文的个别碑刻并不说明这种文字的使用，如同碑刻中的梵文，而第465窟的西夏文是游人随意的刻画，说明这种文字仍被使用。这足以使我们对第465窟的断代重新考虑。此外，榆林窟出现的所有西夏文题记，除了三十三窟外室西壁三行中的“申年元月…四日…”[29]记明年代外，其他西夏文题记都没有写明纪年。据陈炳应先生的统计，现在可以考订出来的汉文西夏文题记中，纪年最早的是第65窟的大安十一年

[28]元昊于1036年（夏大庆元年）主持创立西夏文字，并“教国人纪事用蕃书”（《宋史·夏国传》）。瓜沙石窟中最早的西夏文纪年年代距西夏文字创制已有四十八年之久，这并不是西夏文在这一地区流行较晚。目前发现最早的西夏文献是瓜州审判档案残卷，夏天赐礼盛国庆元年，1070年（藏中国社科院民族所）。在西夏文字创制后的三十多年，官员即可以之审案，可见当时西夏文字的流行情景。现在知道最早的西夏文应用是毅宗谅祚时的“福圣”钱，“福圣”是西夏毅宗朝“福圣承道”年号的简称，年代为1053～1056年。黑水城出土的西夏文献最早的是惠宗大安十一年（1085年），其余绝大多数文献的年代是崇宗、仁宗两朝，即1086～1195年间。这个时期是西夏文广泛应用的时期。瓜沙石窟中的西夏纪年也说明了这一点。

[29]陈炳应《西夏文物研究》第1页译为“申年六月十四日”。

(1085年)，而西夏占领瓜州和沙州是1036年；最晚的题记是莫高窟第443窟题记，是光定己卯九年，即1219年，距离西夏灭亡的1227年只差八年，但此题记为汉文题记；西夏文有纪年的题记较早的还有榆林窟第25窟雍宁甲午元年（1114年）题记，但此窟是中唐吐蕃窟。莫高窟与榆林窟在蒙元一代没有出现任何有关西夏的汉夏文题记。假如第465窟是建于蒙元时期或13世纪末期的窟室，里面出现的西夏文题记似乎不能只用西夏文的沿用来加以解释。从西夏文的刻画题记表明此窟被废的年代应该更早。

近日出版的《敦煌莫高窟北区洞窟发掘报告》提及的出土的西夏文文献，印证了笔者以上的分析是大致正确的。在属于莫高窟洞窟编号的第465窟和第464窟中，发现了数件重要的西夏文文献：第464窟的活字刻本西夏佛经残片有关于大伞盖佛母的仪轨(464A：53)，佛经封面（464D：118）、十相自在图（464A：49）以及罕见的泥金写经残页（464A：50）。第465窟所出西夏文《三才杂字》，是早期刻本，因为西夏文《三才杂字》有写本和刻本之分，刻本为西夏初期，写本写于乾祐十八年（1187年）和乾定二年（1224），第465窟发现此书刻本，可以作为我们判定此窟年代的参考，因为管主巴沙州所施西夏文大藏经并不包括世俗文书。[30]

那么，第465窟会不会是西夏所建？

西夏建国于1038年（宋仁宗宝元元年），至1227年（宋理宗宝庆三年）被蒙古所灭，历时189年。1036年（宋仁宗景佑三年），西夏攻陷瓜（今甘肃安西县）、沙（今甘肃敦煌县），一直到西夏亡国，瓜沙隶属西夏长达一百九十一年。敦煌莫高窟判定的西夏窟室多达七十七个，但大部分都是利用前代洞窟重修的，几乎没有建造新窟；榆林窟的西夏窟室约十一个，大部分属于新建。[31]假如认为莫高窟第465窟建于西夏，那么应与榆林窟西夏洞窟的建窟时间互相比照。然而，我们将榆林窟第29窟绘有藏密内容的壁画与第465窟壁画加以比较，这些作品是典型的西夏藏传图像而非纯粹的藏传图像。第29窟图像本身与黑水城绘画非常相似，表明它们是同一时期创作的作品。与黑水城作品一样，榆林窟西夏绘画遵奉的也是莫高窟第465窟代表的藏传风格。

其次，西夏带有西藏风格的绘画经历了如下的发展过程：首

[30]史金波：《敦煌莫高窟北区出土西夏文献初探》，载《敦煌研究》2000年第3期，第1－16页。

[31]参看刘玉权：《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》，载《敦煌研究文集》1982年第3集，第273－375页。



先是完全引进上述风格的作品，这一时期带有此类风格的西夏绘画由于完全按照传入的粉本作画，所以其绘画风格与同一时期的西藏绘画在画面构图方面大致相同，尤其在造像学上没有区别。然而，即使是此期作品与波罗作品和卫藏作品相比，在画面的色彩、背景、饰物，特别是风景的处理等方面仍然具有自己的特点。此类作品如黑水城等地见到的上乐金刚双身像和金刚亥母像，作品的年代相对较早。第二期的作品是将外来风格与本地风格相互不甚协调地糅合在一起，从此期作品中我们可以看到西夏人正在努力地创造自己的藏传佛教图像画，例如黑水城画在丝绸之上的那些唐卡作品。第三个阶段是西夏人将外来的风格与自己的绘画传统结合起来，创造出了一种比较和谐的新风格，例如黑水城的阿弥陀佛唐卡和榆林窟第29窟的藏传壁画。以上现象引起笔者思索的是，榆林窟出现的反映藏传密教内容的作品，完全是西夏风格而非典型的藏传风格，应该是在西夏人将外来风格本土化之后的作品，第465窟壁画带有典型的波罗卫藏风格，其创作的年代应在榆林窟之前的西夏初年。



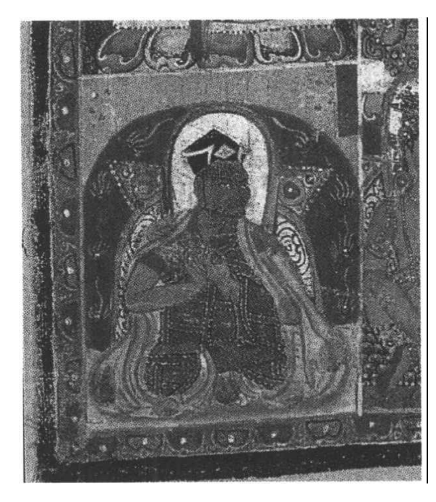
假如第465窟建于13世纪后半叶，排除西夏佛塔出土双身图像的因素不谈，与之可以比较的存世作品只有拉达克阿尔奇寺拉康索玛殿的壁画，这些双身图像创作于13世纪前后，是受到克什米尔风格强烈影响的西部藏区绘画风格，例如人物造型硕壮短拙，喜用晕染技法而不是完全单线平涂。壁画所见双身图像包括大幻金刚、喜金刚、文殊金刚和时轮金刚四幅（图版109）。然而，我们发现第465窟双身图像与拉康索玛殿双身图像风格截然不同，这种不同并不仅仅是绘画风格的差异，而是造像形式的区别。例如，第465窟的上乐金刚双身图像的造像样式与现今遗存的东印度波罗上乐金刚像的头饰完全相同、但与拉康索玛殿上乐金刚像大异其趣；第465窟大幻金刚像为二臂早期样式，拉康索玛殿的大幻金刚与后期造像图集所绘大幻金刚造像持物、标帜完全一致，后者的时轮金刚像也是如此。

三、第465窟东壁供养人像及其装束考

杨雄先生断代的另一个重要的证据是出现在第465窟东壁门

上的供养人像。杨先生认为阎摩敌右侧的著冠供养人所戴帽子为传自噶玛拔希的噶玛噶举派上师所戴黑帽。供养人身后的云状突起表示上师在修习噶玛噶举的拙火定。对此，笔者有如下疑问：

1.将现在能够见到的噶玛噶举上师所戴僧帽与之比较，噶玛噶举的黑帽与此帽的样式大不相同。噶玛噶举黑帽的最早样式见于黑水城《药师佛》唐卡（图版175），将其中的黑帽与第465窟出现的帽子样式（图版176）比较，毫无共同之处，可以肯定它不是噶玛噶举派的黑帽。因为我们在第二章第五节论述西夏上师像与供养人图像时，在很多黑水城唐卡的下方上师像所戴冠帽都是这种样式，这些图像因为甚为细小而不易观察，但是笔者检出榆林窟第29窟、莫高窟第464窟主室西夏上师（图版180），肃南文殊山石窟的西夏上师像，都戴这种样式的帽子，证明它是西夏前期的上师帽子式样。出现的西夏国师像，其所戴冠帽正是如此样式（图版123），可见这种样式遵从了第465窟的风



图版175　黑帽（黑水城《药师佛》唐卡局部）



图版176　著帽上师像（莫高窟第465窟东壁门上）

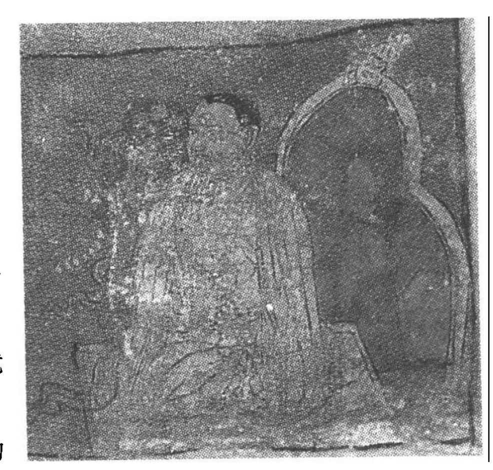




图版 177 僧人身后的火云（莫高窟第 465 窟东壁门上）

格。这种帽子有可能是藏传佛教早期宁玛派的上师冠帽（图版77）。本书在第二章第一节论述药师佛唐卡时，分析了噶玛巴黑帽由来的相关藏文文献，黑帽之黑色与民间宗教的关系，并谈到西夏王室赐与国师黑帽的可能性。

2.杨雄先生将僧人像身后的火焰状背龛（图版 177）看作是噶玛噶举派僧人在修习拙火定，并依此印证他们是戴黑帽的僧人。实际上，这种图像身后类似火焰状的突起是早期西藏绘画表现表现修行岩窟的一种变化形式，因为我们在黑水城唐卡的僧人像背龛（图版 178）和宁夏贺兰县宏佛塔所出上乐金刚唐卡下方的大成就者像中（图版 179）同样看到如此的画法。[32]所以，我们不能说云状突起就是修习拙火定。



图版 178 背龛（黑水城丝质《上乐金刚与金刚亥母》局部）

3.整个东壁描绘的都是大黑天神及其眷属

[32]Mikhail Piotrovsky, Lost Empire of the Silk Road–Buddhist Art from Khara Khoto (X–XIIIth century) Thyssen–Bornemisza Foundation, Electa, 1993, 图版 27 上乐金刚图。《西夏佛塔》第 183 页，图版 36。



图版179 背龛（宏佛塔《上乐金刚与金刚亥母坛城》局部）

神：门北所绘为四臂大黑天神及其眷属；门南所绘为二臂大黑天神持梃护法及其眷属吉祥天母和独髻母；门顶上方绘有大黑天神的化身像、眷属来丹那布以及与大黑天神像同时出现的阎摩敌。作为金刚乘佛教的护法神，大黑天神在藏传佛教中出现较早，并且随着吐蕃的扩张传播到于阗、敦煌一带，在作为壁画榜题文字的敦煌汉文写卷S2113（年代在896年以后）其中就录有“摩诃迦罗神守护于阗国”榜题。[33]藏传佛教中一种二臂持梃大黑天神图像，是在后宏期由大译师仁钦桑布（958～1055年）由印度介绍到西藏。藏文文献记载，仁钦桑布在菩提迦耶附近的尸林看到了脚踏尸身的大黑天神现身，此后在菩提迦耶的寺院中手持颅钵和剥皮刀、持梃的大黑天神现身，遵从大师意旨前往雪域护法。[34]拉达克阿尔奇寺译师拉康门廊11世纪的壁画就绘有大黑天神造像，早期的藏传寺院通常也是把大黑天神像绘于寺门门廊一壁，第465窟遵奉的是早期样式。初期的大黑天神都是宁玛派和噶当派的神灵，萨迦派兴起以后将大黑天神，特别是二臂持梃身形的大黑天神作为该派特别尊奉的神灵，然而，噶举派修习仪轨中并不包括大黑天神。[35]按照杨雄先生所说，窟门上方的供养人为修习拙火定的噶玛噶举派僧人，那么为什么与萨迦派尊奉的大黑天神描绘在一起，而且让他们头部朝向作为大黑天神眷属神的来丹那布和阎摩敌一侧？如果此窟建于1256～1260年，此时蒙哥与忽必烈、萨迦派与噶玛噶举派的关系都非常紧张，噶玛拔希最初是由宠信萨迦派的忽必烈邀请，因为与萨迦派的矛盾才拒绝忽必烈的恳请转投蒙哥汗。这段时间建造的石窟寺如何出现整壁萨迦派尊奉的大黑天神像？

[33]张广达、荣新江：《敦煌瑞像记、瑞像图及其反应的于阗》，载《于阗史丛考》，上海书店出版，1993年，第221页。

[34]Snellgrove, David L & Skorupski, Tadeusz, The Cultural Heritage of Ladakh, Volume One: Central Ladakh, Boulder, 1977, p.99.唐代僧人义净《大唐西域求法高僧传》记载，印度寺后门前有神像，称为麻曷葛剌，实为丑身王。可见仁钦桑布见大黑天神一事不谬。

[35]现在流传于世的早期大黑天神唐卡，几乎都是萨迦一派的上师委托订制。著名作品如私人收藏的持梃护法（断代1200年前后），图齐藏品中的二臂持梃护法（藏于洛杉矶郡立博物馆）。



四、第465窟藏文题记与独煞神堂问题

在本节开始时笔者提到谢稚柳和金维诺教授的断代，金先生认为第465窟是吐蕃窟。

金维诺教授对敦煌第465窟的断代在作者发表的一系列论著中都有所表述，[36]以《中国壁画集·藏传佛教寺院壁画》第一卷序言《古代藏区寺院壁画》最为全面。金先生写道：

吐蕃时期的佛寺壁画几乎全部被毁，而佛教圣地敦煌遗存的中唐（吐蕃占领时期）壁画成为我们了解吐蕃早期壁画的重要宝藏。建中二年吐蕃占领沙州，一直到大中二年，敦煌在吐蕃统治下，佛教有了进一步的发展，石窟兴建的规模几乎直追初唐盛世，又创开凿大窟的先声，有名的七佛堂、独煞神堂都是修建于此时。在造像样式上，除了继承前代的多种经变，又增加了新的图样。文殊菩萨变的绘制，其精美程度达到了新的高峰，并且在经变的世俗人物中，出现了吐蕃赞普的形象，使古老的维摩变具有了新的时代气息。特别值得注意的是藏式佛教图像的出现，敦煌藏经洞保存下来的吐蕃时期的绢幡画，其菩萨造型和大昭寺残存壁画上的菩萨极其相似，可以相互印证其创作年代大体相同。敦煌吐蕃时期壁画虽然大部分仍是由当地的匠师绘制的，但是这时出现了不同于中原传统的藏式图像，这一方面既有藏式粉本的传入，同时也会有藏区的画师来到敦煌，参加了佛画的绘制。

敦煌第465窟是遗留下来的有明确纪年的洞窟，在主室窟门南侧有藏文题记："蕃二十五年全窟建成。"可黎可足是惟一使用年号按顺序纪年的吐蕃赞普，据《唐书·吐蕃传》：长庆元年（822年）唐与吐蕃会盟，"兼署彝泰七年"。唐蕃会盟碑上长庆元年、二年、三年，也对照为彝泰七年、八年、九年，由此知道可黎可足的年号是彝泰，821年为吐蕃彝泰七年。据《布顿佛教史》、《红史》、《贤者喜宴》、《汉藏史集》等藏文资料记载，可黎可足在位二十七年，此窟建成于蕃二十五年，当即可黎可足在位的彝泰二十五年（839年）。敦煌第465窟在宋以前，被称为独煞神堂（见于道真《腊八遍窟燃灯窟龛名数》），这是一个专画藏式密宗图像的秘密堂，它为我们了解藏式变相提供了全新认识，过去一直以为双身或大怖畏的形象出现在后宏期，或者认为

[36]如金维诺：《敦煌窟龛名数考补》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第32～39页；金维诺主编：《藏传佛教寺院壁画》第1卷：天津人民美术出版社，1989～1993年；金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西人民出版社，1995，第165～168页。

这种藏式图像没有元代以前作品，但是敦煌第465窟的实物，却说明早在839年以前这种图像已经形成完整体系。

独煞神堂是以中间刹心神像为主体的殿堂，窟顶及四壁画有十二铺大型变相，主尊塑像已不存，但从密宗佛坛仍可想见藏式主尊原来的布局。窟内壁画保存基本完整；窟顶为大日如来和四方佛，入门东壁北侧为大威神，南壁为库藏神和天帝释，其他三壁分别为亲近欢长龙王、白鸟天女、马头罗荼王、大黑天、大梵天、阿全也天女、欢喜龙王、十头罗刹王、大威了妙色含阿弥王等曼陀罗。从窟顶藻井、大日如来和四方佛，犹可见同时期壁画之共同特征。主尊佛像较大居中，两侧为菩萨及其他侍从，与一般显宗说法图形式相近，装饰图案亦为同时期常见之纹饰。而四壁绘画将中心主尊与四周化身小图像组合在一起，形成一种新型变相，是现存最早的密宗图像，这对于探索藏式密宗的发展，具有重要意义。

金维诺先生对第465窟建窟年代的判定一直没有得到足够的重视与讨论，很多学者囿于成见而对此断代持不同意见，但以前没有人认真关注一下金先生提到的藏文题记。[37]杨雄先生第465窟画册专论对藏文题记的解释缺乏应有的科学态度。[38]作为一个研究中国艺术史几十年的学者，金先生如此确凿地提出自己的观点肯定有他自己的依据。[39]先生交给笔者他在50年代初考察敦煌石窟时在第465窟抄录的藏文题记，当时他不谙藏文，只是凭借画家的技能将原文摹写下来并交由中央民族学院王尧先生解读翻译，其原文为bod lo nyi shu lnga la khyod [khrod] tshang bzhengs so。笔者在第465窟画集公布的这条题记的照片与之加以对比，发现金先生摹写的题记大多正确，在这条题记中段损毁的今天，金先生当时摹写的题记就更为重要：笔者对公布的题记加以转写，可以勉强辨认bod lo nyi shu lngara khyod …tshang bzhengs，其中bod为“蕃”，lo为“年”，bod lo 即为“蕃年”，nyi shu lnga为数词“25”，ra为藏语介词“在”或“于”，khyod 笔者疑为khrod，指“山间修行地”，tshang为“巢穴”或“全部”，有时也特指石窟，例如位于西藏山南桑耶寺以南的古代青浦修习地，其地最早的洞窟，传说为古代赞普的修习洞窟，名称就是gevu ／

[37]如王惠民《独煞神与独煞神堂考》一文（载《敦煌研究》1995年第1期第128～134页）言之凿凿地说“金维诺认为第三燃灯区即北区，独煞神堂即今第465窟，并云此窟建于839年。但第465窟壁画内容属萨迦派，绘制于元代，这是毫无疑问的。金维诺对第465窟的年代判定不可据。”该作者在注释中有将萨迦派与蒙元的联系史实作为第465窟属元窟的证据：“据笔者所知，萨迦派兴起于11世纪，1244年蒙古西凉王阔端致函萨迦派第四祖萨班·贡噶坚赞，邀请其到西凉州，1247年阔端与萨班相见，萨迦派取得西藏的领导权。第465窟壁画属萨迦派内容，应与萨迦派13世纪后半叶在河西地区传教有关。”

[38]杨雄先生引述诸位大德之说，说此窟并非建窟题记“随便写的，不重要”。

[39]金维诺教授有关第465窟断代的依据是敦煌遗书中一份壁画表录，即《金统二年（881年）壁画壁画》，参看金维诺：《吐蕃佛教图像与敦煌的藏传绘画遗存》，载《艺术史研究》第2辑，第1～26页。



kevu-tshang，后来这一名称专门用来指石窟，[40]可见khrod tshang一词为古代藏语“石窟”或“岩窟”；bzhengs so即为“建成”。全句译成汉语正好就是“蕃二十五年全窟建成”。这条藏文题记书于第465窟内室室门南侧墙壁中段，记住这一点十分重要，因为此窟出现的众多元代汉文、回鹘蒙文游人题记，甚至涉及佛教法事仪轨的西夏文题记都是写在该窟的前室，在内室没有看到此类题记，藏文题记是第465窟主室出现的惟一纪年题记！

《唐书·吐蕃传》中提到的可黎可足，是吐蕃与松赞干布、赤松德赞并列的“祖孙三王”之一，藏文称作赤祖德赞（khri-gtsug-lde-btsan），因过度崇佛，用自己的发辫缀接地毯铺地，令僧侣坐于其上，因此又称赤热巴巾（khri-ral-pa-can意为结辫者）。赤祖德赞执政初年，唐蕃失和，后来，这位赞普重用沙门钵阐布（blon-chen-po-bran），致力修好，由双方高僧大德调停，重续甥舅之情，于唐长庆二年（822年）在拉萨大昭寺前立唐蕃会盟碑。所谓可黎可足的“彝泰”纪年，正是见于此碑。赤祖德赞确实是惟一使用顺序年号纪年的吐蕃赞普。[41]

唐蕃会盟碑上的“彝泰”，藏文为skyid-rtag，其中skyid为“快乐”、“幸福”，rtag为“长久”、“不变”，可见汉语“彝泰”是藏语skyid rtag的译音。长庆二年记为“彝泰八年”，藏文为bod chen povi lovi mying skyid rtag lo brgyad。[42]从构词法分析，skyid 和rtag为bod lo的修饰词，所以，bod chen povi lo或bod skyid rtag lo有可能缩写为 bod lo，恰如第465窟题记中出现的 bod lo一样。彝泰八年为长庆二年，即822年，那么，彝泰二十五或“蕃二十五年”应为839年。假如第465窟题记中的bod lo确实等同于唐蕃会盟碑中的彝泰纪年，我们就可以认定第465窟的建造年代是839年！然而，我们现在碰到的问题之一是，虽然《唐蕃会盟碑》上使用了彝泰的纪年，但在其他的场合这位赞普纪年仍冠以传统年号，我们在敦煌第365窟的七佛堂也看到这位赞普同时期的纪年（832至834年），就是传统的纪年法，如“水阳鼠年”（chu pho byi bavi lo）、“木阳虎年”（shing pho stag gi lo），可见同时使用两种年号。此外，这条题记的字体为无头体，与敦煌其他吐蕃时期窟龛发现的

[40]此窟位于钦浦的山顶上方，是一处十平方米大小的依山而凿的岩窟。笔者1986年、1991年曾两次前往钦浦考察。值得注意的是，kevu原为古代氏族的名称，但kevu-tshang一词却在藏语中演变为专指石窟或岩窟的名称，tshang又指“家”或“巢穴”，由此使我们对古代藏人的居住特征产生联想。

[41]王尧：《吐蕃金石录》，第59页：“（彝泰）为可黎可足赞普的年号，系藏文skyid-rtag的对音，意为‘长久安泰’。这是所有吐蕃赞普中惟一见于记载的年号。”

[42]王尧：《吐蕃金石录》，文物出版社，1982年，第37页。

[43]参看黄文焕：《跋敦煌365窟藏文题记》，载《文物》1980年第7期，第47～49页：“圣神赞普弃宿隶赞之世……（赞普）宏德（广被），垂念众生……（洪巩）……复此殿于水鼠（壬子）年之春（或夏）兴建……木虎（甲寅）年仲秋月开光承礼。塔塔与索晟恭敬祈祷。”（vphul gyi lha rtsan pho khri gtsug lde brtsan gyi ring la/ sku yo[n] sems can thams cad gyi bsa… hong pen sgos gtsug lag khang vdi chu pho byi bavi lovi dpyid na gtsugs te/ shing pho stag gi lo … son rts na…gyi ston sla vbring ba/sku gzugs spyan phyed de/zhal bsros so/ tha tha dang sag shen… smon la du gsol//）

[44]这里的hor-zla，指“霍尔月”，现在一般把藏历的月份统称为霍尔月。

字体略有所不同。[45]不过，无头体在吐蕃时期已经出现，在11世纪前后开始广泛应用。

杨雄先生引述专家的解读，将前面的bod lo nyi shu lngara译为"腊月二十五"，笔者不知所云。事实上，bod lo是古藏语的遗留，据笔者调查，现代安多藏语口语将bod lo解为"藏历"，这与lo一词的构词规律吻合，例如da lo"今年"、phyi lo"明年"、rang lo"本人年龄"、spyi lo"公元"，可见lo之前可以加上定语修饰。所以bod lo最初之意就是"蕃年"，之后用来指与汉历区别的藏历。但bod lo并不是指"腊月"，腊月为hor zla bcus-gnyis-pa或rgya-zla-ba。[44]西藏时轮历原以"望宿"记月，至元代始用正、二、三、四序数记月，bod lo解为"腊月"闻所未闻。此外，假如这条藏文题记为游人题记，按照常例应该出现年号，而不可能只有月份，而且是在临近藏历新年时，居然到密教修习重地随便涂画，对一个信佛的藏人来说，这种举动可以视作大逆不道。但作为建窟题记，只记年号却是可以的。题记后面一词的bzhengs（"修建"）明晰可见，说明它与该窟的修建确实有关。

金先生认为《腊八燃灯分配窟龛名数》所列的独煞神堂就是位于北区的第465窟宋以前的称呼，这样就为第465窟建于晚唐找到了文献证据。诸多学者对独煞神堂和狼子神堂的确认也发表了各自的看法。[45]笔者发现，在《腊八燃灯分配窟龛名数》中出现的窟龛名称中，除了"独煞神"和"狼子神堂"带有明显的外族语言译音色彩外，其他窟龛名称大部分都是汉语窟名。那么，"独煞"和"狼子"是什么语言呢？卷末的"辛亥年"指951年，[46]考虑到吐蕃统治敦煌七十余年（建中二年至大中元年，即781年至847年），故极为可能是藏语译音。假如我们认定第465窟为独煞神堂，笔者分析有如下对译可以选择：

第465窟窟顶所绘为五方佛，这是9至11世纪前后吐蕃地区最为流行的佛教造像，其主尊为大日如来，藏语作rnam-par-snang-mdzad，假如按藏文缩读的习惯，有可能读为rnam-mdzad，拉萨音读音若namfzaev，安多藏语更为贴近，读若hnam-ndzal，正好就是"狼子"的译音，因为第465窟

[45]这份文献是研究敦煌石窟建制发展情形最为重要的文献之一。原出自敦煌藏经洞，由吴曼公先生收藏，后捐献给敦煌研究院，编号为0322（1）。此卷全名为《庚午年十二月八日夜门门社人遍窟燃灯分配窟龛名数》，是当时在敦煌佛教界担任僧政职务的道真和尚于腊八节的前一天向有关人员发布的关于莫高窟腊八之夜遍窟燃灯的区域划分及燃灯数量的榜文。对此榜文以及独煞神堂的研究，参看金维诺：《敦煌窟龛名数考》，载《文物》1959年第5期；《中国美术史论集》，人民美术出版社，1981年；金维诺：《敦煌窟龛名数考补》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第32～39页；王惠民：《独煞神与独煞神堂考》，载《敦煌研究》1995年第1期，第128～134页；马得：《10世纪中期的莫高窟崖面概观》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第40～51页；彭金章、沙武田：《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，载《文物》1998年第10期，第4～31页。

[46]据马德先生分析，此卷中出现了两个纪年，即卷首之庚午年与卷末之辛亥年，当以后者为准。此辛亥年应该是951年（五代后周广顺元年）。见马得：《10世纪中期的莫高窟崖面概观》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第42页。



的坛城主尊有可能是大日如来。但是笔者现在还未找到大日如来藏文名称如此写法的文献证据，另外当时汉文译佛名不会用凶险的译名。“狼子”另一种可能的译名是藏语的snang-gsal“光明”，同时也指“供神祀鬼的神灯”即snang-gsal mar-me，这与狼子神堂作为“神堂”的特征相符，又与大日如来的 “遍照光明”的佛性吻合。

马得提到敦煌遗书 S · 5448《敦煌录》关于莫高窟“南北两头有天王堂及神祠”的记载，独煞神堂可能是位于北区的的第465窟，因为该窟所绘诸本尊神，唐代文献往往写作天王。然而，马德将独煞神堂和狼子神堂排除在崖面之外的说法，似乎还缺乏证据，因为《腊八燃灯分配窟龛名数》明确说明是在张僧政崖下而不是在崖外。对独煞神与独煞神堂进行语义和位置分析的专文是王惠民先生在1995年第1期《敦煌研究》发表的《独煞神与独煞神堂考》。论述独煞神时，王先生据称在北京图书馆查到一份敦煌遗书(即北图新1349号，正面为《净名经集解关中疏弟子品第二》存三十行)，背面为帝网、喜根、无缘观、妙生、观音、珠髻、文殊诸菩萨的释名，其中对观音的解释是“观音菩萨。引《般若经疏》。三十六国之时，大战，人死填河满，水即逆上。水变成血。如河如流。圣作千手千眼入阵之事，即独煞神是也”。又引《僧犯罪》云：“七日中间，惟念于王，王即菩萨。”作者认为这段记载指《大唐西域记》卷十二“古战场”条所述于阗国事。由此作者断定独煞神就是千手千眼观音。此外，文中引述P3554背面《悟真谨上河西道节度公德政及祥瑞五更转兼十二时共一十七首并序》，内有“观音独煞，助济人民”之句。假如这些文献抄写无误，“独煞”当指观音。[47]假若如此，独煞神堂主像就是观音，这与吐蕃藏传密教在敦煌一带的传播史实相符。笔者前文提到绘于吐蕃统治敦煌时期，现藏于大英博物馆的《千手千眼观音图》，其间出现了日光菩萨和月光菩萨、如意轮菩萨、帝释天、白梵天、金翅鸟王、功德天火头金刚、大黑天神摩诃迦罗、摩醯首罗天等，最引人注目的是此图中出现的摩醯首罗天身侧立有明妃，这可能是我们现在见到的最早的双身像形式之一，说明吐蕃统治敦煌时期无上瑜伽密已经在当地开始流行。

[47]王惠民:《独煞神与独煞神堂考》，载《敦煌研究》1995年第1期，第128～134页。

五、第465窟壁画的坛城构图与年代

我们再来分析整个第465窟的壁画布局，窟顶藻井及四披绘五方如来，四壁绘坛城像，按照汉地寺院的壁画构图原则，可以确定西壁为主壁，西壁的三幅上乐金刚与金刚亥母像似乎也说明了该窟对上乐续部的重视，然而，此窟其他三壁出现的双身像，如喜金刚、大幻金刚、大力金刚、密集金刚、大黑天神像又表明将此窟壁画完全认为是以上乐金刚为主尊而安排画面的说法有待推敲，作为平面形式表现的坛城，坛城主尊位于画面中央，主尊四周外围同圈的神灵之间没有主次之分；作为立体坛城时，主尊位于中央坛城之上，而不会是在四边，第465窟可以看作是一个大的立体坛城，中央主尊立于坛城之上。假如坛上主尊为上乐金刚体系，他就不能统辖其他壁面的喜金刚、密集金刚和大幻金刚等等，因为这与上乐金刚坛城的神灵体系不符。假如此窟是13世纪中叶噶玛噶举派的作品，其间的疑问就更加明显：13世纪是西藏绘画中上师传承像最为盛行的时期，现存的这一时期的绘画几乎都出现了上师像，但是，整个第465窟，除了东壁门上图像之外，其他画面没有出现教派上师传承像，看不出从金刚持到第洛巴、那若巴、玛尔巴、米拉热巴、贡布巴到都松庆巴至噶玛拔希的噶玛噶举传承，只是在画面下方的凹形区域内平均安置了八十四位大成就者，作为13世纪中叶以后的噶玛噶举修行窟，出现如此安排是不可思议的。这种大而统的构图法，多见于早期寺院绘画。此外，东门上方僧人像的装束与13世纪前后西藏上师像装束完全不同（比较西夏黑帽喇嘛像与第465窟僧人像，图版180、181）。所以，第465窟是早期洞窟无疑。

此外，第465窟出现的八十四位大成就者像，其中年代最晚的是春芝麻师第洛巴（生卒年不详，大约在9世纪前后），他是噶举派第一位凡人上师。假如第465窟确实建于吐蕃时期，对第洛巴生平的研究将很有帮助，反之，第洛巴生卒年的确定对第465窟的年代分析会提供一个上限。[48]

除此之外，假如我们将第465窟四壁壁画与窟顶四披所绘五方佛图像结合起来分析，第465窟壁画与同时期西藏绘画之间的

[48]索南才让（许得存）：《西藏密教史》，中国社会科学出版社，1998年，第405～413页。《藏汉大辞典》认为第洛巴为生卒年10世纪前后的人。目前，第洛巴、那若巴的生卒年仍在讨论。据15～16世纪转录的一份13世纪的歌颂第洛巴的颂文分析，12世纪前后第洛巴的教法非常盛行。颂文为嘉唐巴贡布多吉（rgyal thang ba mgon po rdo rje，1189—1258）的弟子嘉唐巴德钦多吉（rgyal thang ba bde chen rdo rje）所撰，名为《杰尊第洛巴传》（rje btsun chen po tilli pavi rnam par thar pa）。参看Torricelli, Fabrizio, A Thirteenth Century Tibetan Hymn to *the Siddha Tilopa*, *The* Tibet Journal, Spring 1998, p.3—17。





图版 180 西夏上师像（敦煌莫高窟北区第 464 窟主室（西夏时建造）壁画的这幅西夏上师像与榆林窟第 29 窟和第 465 窟出现的上师像几乎完全相同，注意其帽子的形制）

差异会更加明显，似乎整个窟壁与窟顶遵循着不同的造像传承，特别是窟顶壁画中出现的供养菩萨像，为第 465 窟壁画与敦煌西夏绘画和同时期西藏包括寺院壁画和唐卡在内的绘画作品的比较提供了材料。我们从这些绘画作品的比较中可以认识到第 465 窟的绘画并不是西藏某个教派绘画的翻版，而是与西夏绘画，甚至是吐蕃时期的西藏绘画有着内在的继承渊源关系。金维诺先生注意到了这一点，在描述第 465 窟壁画时写道“从窟顶藻井、大日如来和四方佛，犹可见同时期壁画之共同特征。主尊佛像较大、居中，两侧为菩萨及其他侍从，与一般显宗说法图形式相近，装饰图案亦为同时期常见之纹饰。而四壁绘画以中心主尊与四周化身小图像组合在一起，形成一种新型变相……”，“窟顶南披描绘南方宝生佛。佛座前的供养菩萨，宝冠高髻，裸身短裙。项饰环佩，斜披璎珞。侧身趺坐，手持芙蕖。神仪虔敬，姿态娟美。这一类型的菩萨和藏经洞（第 17 窟）内的吐蕃绢幡画上的菩萨，造型完全相同，代表了这一时期绘画的特殊风格。”[49]金先生此言极是，

[49]金维诺、罗世平：《中国宗教美术史》，江西人民出版社，1995 年，第 167 页。

[50]这幅非常有名的作品经常被用来说明敦煌吐蕃时期作品与后期绘画之间的联系，图版引自 Heller, Amy, Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet 一文，该文载 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London, 1997, p.86-103。这幅作品非常重要，由于有藏文题记，因而提供了一个清晰的在敦煌发现的西藏作品的风格模式。对此作品详细的分析参看 Whitefield, R., and Farrer, A., Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route, London 1990 以及 Whitefield, R., The Art of Central Art, The Stein Collection in the British Museum, 3 vols, Tokyo, 1982。怀特费尔德最近告诉阿梅·海勒，Heller 在最近发表的论文中根据 Vairocana Abhisambodhi Tantra 将这幅作品确认为有大日如来的八大菩萨。据他的观点，莫高窟和榆林窟等处以及其他一些现在我们还不知道的地方都能够提供了解汉地佛教艺术和确定最早期的西藏佛教艺术特质的极为生动的参照标记和有价值的线索。



图版 181　肃南文殊山石窟万佛洞西夏上师像（可与黑水城唐卡下方的上师像加以比较

我们在吉美博物馆所藏的一幅敦煌绢画，描绘大日如来和八大菩萨的绢画（图版 93）中看到与第 465 窟菩萨（图版 182）造型几近完全一致的菩萨像，尤其是画面主尊右侧的菩萨像。[50]又如大英博物馆所藏有明确纪年（836年）的吐蕃统治敦煌时期的绢画《药师净土图》，我们在画面上方药师佛的两侧有背光和头光的两尊坐像菩萨，可能是莲花手菩萨和普贤菩萨（图版 183），其造像特征于 11 世纪前后西藏绘画中的菩萨造像有显而易见的联系。[51]

第 465 窟西壁和北壁所绘诸像，主尊背龛边缘都有呈放射状的镏金平行条纹，或许这是第465窟在当地绘制所具有的特点。这种背光饰纹最早可见于于阗附近 7 世纪的热瓦克（Rawak）佛塔遗址的背光样式，在10世纪前后流行于西藏，我们可以在姜普寺、艾旺寺、扎唐寺、大昭寺、聂唐寺等等断代在 11 世纪前后的寺庙中找到相同的例证。如扎唐寺壁画残存的大背光，装饰有迦楼罗、摩羯和龙，基本保留了背光的早期形式，与这种椭圆形背光相似的有拉萨附近的聂唐寺和大昭寺觉沃头像背光，大多是 11 世纪下

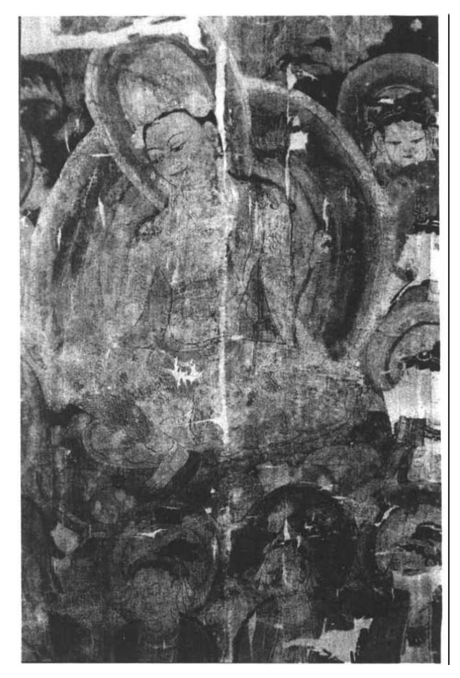
[51]这幅绢画的藏文题记云："龙年，比丘白央我敬绘药师如来、普贤、千手千眼观音、如意轮、《佛说回向轮经变》以求身体康健并获取功德。" (vbrug kyi [gi] lo la dge slong bdag dpal dbyangs kyis kyi ... gro bsod nams [?] bsngos te/ sku gzugs sman kyi [gyi] bla dang kun tu bzang po [line 2] vjam dpal gzhonu [gzhon nu] dang phyag stong spyan stong dang/ yid bzhin khor [vkhor] lo dang/ yongsu [yongs su] bsngo bavi kho [vkhor] lo la stsogs vkhor gcig bris so) 从题记来看，这位艺术家是一位藏人。这幅作品从整个风格分析，与敦煌出土的大量绢画和旗幡画有密切的联系，可以说是完全的敦煌时期的汉地风格。



[52]参看 Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, London 1997。所载以下诸文：Rhie, Marrylin M., Eleventh-Century Monumental Sculpture in the Tsang Region, p.38-51; Heller, Amy, Eighth- and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet, p.86-103; Henss, Michael, The Eleventh-Century Murals of Drathang Gonpa, p.160-69。扎唐寺残存的雕塑精美并镏金的背光，装饰有迦楼罗、摩羯和龙，基本保留了背光的早期形式，可以和印度或尼泊尔同类的背光原形相比较。与这种椭圆形背光相似的有拉萨附近的聂唐寺和大昭寺觉沃头像背光，大多是11世纪下半叶左右的作品。此外，姜普寺、艾旺寺以及于阗附近7世纪的Rawak佛塔遗址的背光样式皆可以进行比较。扎唐寺壁画释迦牟尼佛的胁侍菩萨是八大菩萨，在后宏初期西藏此类佛龛一个共同的造像样式就是释迦牟尼佛和八大胁侍菩萨，我们可以在姜普寺、艾旺寺、大昭寺、聂唐寺等等断代在11世纪的寺庙中找到相同的例证。在佛殿的墙壁上堆塑影塑的传统，也可以在新疆一带的许多早期佛教寺院中看到，如Rawak佛塔及柏兹克里特石窟，扎唐寺影塑的传统与上述传统相呼应。应该提及的是，最近敦煌莫高窟北区在第462窟发现的影塑佛像残片，似乎回应这一传统。



图版182　菩萨（莫高窟第465窟窟顶东披）



图版183　菩萨（敦煌绢画《药师净土图》局部）

图版184　胁侍菩萨（胜金口壁画，艾尔米塔什博物馆藏）

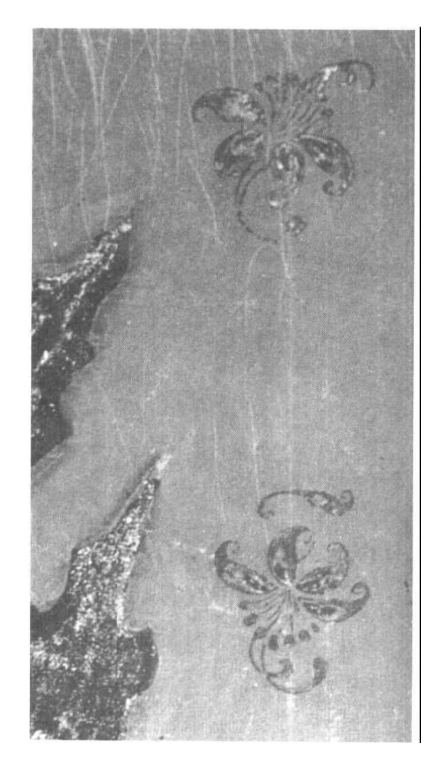
半叶左右的作品。[52]在13世纪初叶的一幅金刚亥母唐卡中，也能看到这种背光放射状条纹作为画面分割框的实例。[53]这一特征似乎表明吐蕃时期藏传绘画对当地艺术的影响。此非妄言，现藏于圣彼得堡爱尔米达什博物馆，出自胜金口（Sassik-Bulak Ravine）的高昌回鹘时期（约850～1250年）的藏传风格绘画（图版184），证明吐蕃时期藏传艺术的影响。虽然及至元代高昌一带仍有藏传

[53]Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet, The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999, 图版2[illegible].



文献出土，但胜金口藏传绘画的一些图像具有晚唐绘画的某些特征，因此，笔者认为这些作品的年代在10世纪前后，[54]比榆林窟所见藏传风格西夏绘画年代要早得多，这些早期的藏传风格绘画的出现进一步说明作为样板窟的第465窟出现的吐蕃时期的可能性。

第465窟断代是一个非常复杂的问题，由于缺乏确凿的历史文献资料，我们只能从壁画的风格进行初步的分析。目前可以确认第465窟壁画与西夏藏传绘画之间存在着渊源关系（图版185），[55]其绘画风格与元萨迦时期的尼泊尔纽瓦尔风格大不相同，保留了卫藏早期绘画的特征。通过本书对第465窟建寺多种可能性的分析，笔者认为第465窟壁画不是创作于蒙元时期，绘于西夏初期的可能性最大；金维诺教授将第465窟确定为吐蕃窟的可能性不能完全排除，一些文献和图像资料也支持这一观点，但壁画的风格使人很难相信是吐蕃时期的作品，或许新的作品例证的出现会改变我们的看法，该窟壁画究竟创作于吐蕃还是创作于西夏，仍有待于进一步探讨。





图版185　花卉（上图花卉为第465窟所见，下图花卉则为敦煌第464窟窟顶所见，两者在细节上完全相同，属于同一时期的作品。假如第464窟上室确实建于西夏前期（据称窟内有宋人题记），那么第465窟壁画亦绘于西夏前期无疑。此种花卉同样见于贺兰山山嘴沟西夏前期壁画，但在榆林窟等处则不见其踪迹）

[54]Kira Samosiuk, Tibetan-Style Painting from Turfan, 载Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., Tibetan Art: Towards a definition of style, p80-85, London 1997。牛汝极教授见告，高昌文物分为两个时期，9～10世纪和13世纪以后，11～12世纪所见文物极少。

[55]关于西夏的双身图像，参看本书第五章第二节。

ཨི་ཉག་གི་བོད་བརྒྱུད་རི་མོ།



结语

黑水城唐卡在藏传绘画史中的地位



藏传佛教艺术随着藏传佛教的的传播而流传开来，在一定范围内说，藏传绘画不仅仅是指西藏绘画或藏族地区流行的绘画，而是藏传佛教流行地区的藏传佛教绘画，它与当地原本流行的绘画样式存在着程度不同的差异，因此，笔者在这篇论文中将包容多种变体风格的藏传佛教绘画简称为藏传绘画；将藏族地区的藏传绘画确定为西藏绘画，或者根据绘画的地域特征，细分为卫藏绘画和西部藏区绘画或阿里绘画。现属拉达克地区藏传佛教寺院的壁画，依据当时的历史地理概念，笔者视之为西藏绘画。

藏传绘画的形成与藏传佛教向邻近地区的传播的进程相互一致。从藏传佛教向外宏传的史实和藏传佛教文物遗存两个方面，笔者将西藏绘画风格的流传分为四个阶段:

藏传绘画的首次传播是在吐蕃占领敦煌的8至9世纪，但藏传风格形诸绘画作品的时间略晚于此，其年代是在9至10世纪。代表作品有吐蕃统治敦煌后期所建窟室的壁画和断代在9世纪前后的吐蕃风格的绢画。虽然吐蕃在向西北扩张的过程中在中亚于阗一带也有若干文物遗存，但不能从中看到明显的藏传绘画风格成分，我们不能确认西藏绘画和于阗风格之间存在着互相影响。

藏传绘画的第二次传播又可以细分为两条路径，从9至12世纪吐蕃佛教艺术沿东南方向向南诏和大理的传播；同时在10至13世纪沿东北方向向党项和西夏传播。然而，由于藏传佛教本身并没有在南诏和此后的大理形成一种佛教的流派，除了一些密教图像遗存与吐蕃时期作品存在可能的图像学意义的联系之外，云南等地的藏传绘画与后宏期以后的西藏绘画之间目前还找不到直接的风格承继关系，但是确凿的文献和文物都表明川滇一带的密

教遗存与藏传佛教的传入有直接关系，将这些地区的带有藏密色彩的作品看作藏传绘画的一部分是毋庸置疑的。

现在我们谈到西夏藏传绘画的问题。

笔者之所以将西藏绘画影响党项羌和西夏的时间确定为10至13世纪，主要考虑到内徙之前的党项人的某些部落实际上可以看作是吐蕃部落，早期党项部落和吐蕃人之间的地域血缘联系与党项内迁以后两个民族之间的文化交流有质的不同。吐蕃佛教对党项的影响真正开始于吐蕃本土灭法、卫藏各派僧人进入安多以后，其间流行的是吐蕃时期佛教和早期宁玛派。在藏传佛教后宏期西夏建国后的一段时间，由于西夏统治者吸纳藏传佛教作为国家宗教的组成部分，藏传佛教的很多教法开始在西夏传播，因而，卫藏绘画图像及其绘画风格随着一些藏传佛教支派，如噶当派、萨迦派、噶举派的传入西夏而在西夏再度流行开来。至12世纪中叶，以卫藏风格绘画作为粉本而发展起来的西夏藏传绘画已经形成。藏传绘画在西夏的传播是西藏艺术真正意义上的东传，其最初传播的时间正好跨越了藏传佛教前宏期和后宏期，填补了西藏艺术这一阶段缺乏作品例证的不足。笔者认为藏传风格的这次传播在藏传绘画史乃至整个中国美术史上都有十分重要的意义。正是西夏人凭借他们对藏传艺术的高度虔诚将藏传美术与汉地中原艺术水乳交融地联系在一起，从而架起西藏艺术进入中原的桥梁，拉开了元代汉藏艺术空前规模交流的序幕。

藏传绘画的第三次向内地传播是在元代。与蒙元统治者借鉴西夏处理藏传佛教事务的政策一样，元代的汉藏美术交流实际上继承了由西夏美术作为媒介联系的汉藏美术关系并将之加以发展和壮大。代表作品如居庸关石刻造像、杭州飞来峰藏传风格佛教造像和安西榆林窟元代壁画。在蒙古地区的藏传美术逐渐形成在整个蒙古地区流行的喇嘛教美术。

藏传绘画的第四次传播是在明清时期。在明一代，藏传美术在内地主要表现在永乐年间的金铜佛造像和一些寺院壁画的藏传美术因素。及至清代，藏传美术在内地广为传播开来，出现了承德外八庙那样辉煌的作品。

西夏黑水城唐卡在整个藏传绘画史中占有重要的地位。这种

重要性主要表现在以下几个方面:

首先，由于西藏绘画，尤其是西藏唐卡绘画至今没有断代确凿的早期作品例证，具有相对准确年代的黑水城唐卡因而显得十分重要。现在世界各地的博物馆所藏11至13世纪西藏艺术品大约在二百件左右，唐卡的数量更为稀少。笔者统计了近年出版的博物馆图录和西藏艺术展图录，11至13世纪的唐卡数量目前不超过五十幅，1989年在美国纽约大都会博物馆举办的“早期卫藏绘画展”，11至13世纪唐卡仅三十余幅而已。收藏八百余幅唐卡的美国罗宾基金会，11至13世纪唐卡不过十幅，而且很多作品存在断代疑问。西藏文管会编辑的《西藏唐卡》一书，公布的早期唐卡只有两幅。然而，黑水城一地的唐卡作品就有近五十幅，假如包括宁夏、武威等地出土的唐卡和西夏雕版印画等藏传绘画作品，这个数量就更为可观，远远超过早期卫藏唐卡绘画的总和。黑水城唐卡的存在使我们有可能根据从西夏绘画离析出的西藏绘画成分对11至13世纪的卫藏绘画的流派和风格进行探讨；我们可以从西夏绘画的藏传风格中归纳出一些具有时代特征的类型、母题和细节作为断代的坐标或参照，与同时期出现的其他藏传作品加以比较。所以，黑水城唐卡是研究藏传绘画的一把年代标尺。

其次，黑水城唐卡（包括其他西夏藏传绘画）描绘的藏传佛教图像的题材和内容拓展了藏传绘画的领域。黑水城唐卡描绘的藏传图像中有很大一部分不见于同时期的卫藏绘画，很多黑水城藏传图像在整个藏传佛教美术中都是首次出现，从而突现了黑水城作品的价值。例如黑水城多见的佛塔与降魔印释迦牟尼佛唐卡样式，在卫藏唐卡中比较少见；西夏藏传绘画中的早期作品，如黑水城波罗样式的雕版印画中的一些图像，在卫藏作品中更为少见，如大孔雀佛母、般若佛母等。而黑水城唐卡的上乐金刚双身像、金刚亥母唐卡中出现的大成就者图像等都是这种艺术形式中目前所知最早的例证。这些图像为我们勾勒藏传佛教图像学的发展具有重要意义，使我们得以了解在15至16世纪藏传佛教图像体系形成之前一些藏传佛教神灵的当时的面貌。

第三，黑水城唐卡的风格将汉藏艺术两种不同的艺术风格有机地融和在一起，形成了一种新的风格，这种风格是西夏绘画作

为一种不同于宋、辽、金绘画的独特风格的重要因素之一，因为西夏早期绘画，我们很难将它们和五代晚期的汉地风格绘画区别开来，以致于在艺术史研究领域，人们并不认为存在一种西夏自己的绘画风格；西夏绘画风格形成于西夏后期，由于西夏居地位于河西走廊，它的艺术是以汉地河陇绘画风格为主体融和多种艺术风格成分的结果，除了藏传绘画风格外，尚有回鹘风格和其他中亚风格成分。所以，分析西夏藏传绘画，有助于我们探索西夏绘画风格形成的轨迹，有助于我们认识藏传绘画作为一种艺术形式在不同的文化环境中产生了如何的演变。笔者以为西夏人对藏传佛教和藏传绘画的认识和态度强烈地影响了蒙古人，元代藏传绘画在内地的广泛传播直接继承了西夏与吐蕃及西藏绘画的风格联系，在元代藏传绘画作品中可以找到很多西夏绘画的风格成分。元明以后汉藏艺术的大范围交流，虽然主要是政治因素，但西夏艺术的作用不可低估。

黑水城唐卡在整个藏传绘画史上具有重要的地位。黑水城唐卡以其丰富的作品遗存充实了藏传绘画早期作品的例证，为早期藏传绘画的研究提供了资料，黑水城唐卡图像种类的多样化填补了早期藏传佛教图像的缺乏，黑水城唐卡在藏传绘画传播的历史进程中承前启后，是西藏绘画风格最成功的对外传播形式之一。



图版 186 胁侍菩萨（西夏壁画，肃南上观音洞）

附 录

一、 图版目录及出处

1. 今日黑水城遗址(a、b、c)

2. 黑水城附近的地貌

3. “辉煌大塔”的挖掘现场

4. 西夏刻印的雕版印画，藏汉绘画风格巧妙地结合在一起（最上为说法图）

5*. 金刚座触地印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2323）

6. 后期藏区寺院金顶的迦陵频伽

7. 古格坛城殿迦陵频伽出挑椽头木雕

8*.金刚座触地印释迦牟尼佛（莱因和瑟曼编《智慧与慈悲》图版153）

9*. 金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔（艾尔米塔什博物馆，编号X2326）

10.金刚座触地印释迦牟尼佛与佛塔 （《西夏佛塔》图版47）

11*.莲花座转轮印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2337）

12*.莲花座转轮印释迦牟尼佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2342）

13*.释迦牟尼佛说法图（残片）（艾尔米塔什博物馆，编号X2359）

14*.阿弥陀佛净土唐卡（艾尔米塔什博物馆，编号X2349）

15*.阿弥陀净土变卷轴（艾尔米塔什博物馆，编号X2419）

16*.阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2345）

17*.阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2343）

18*.阿弥陀佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2350）

19*.药师佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2332）

20.药师佛十二神将之六（《大正藏》）

21.西夏王的官帽（《丝路上消失的王国》第85页插图）

22*.药师佛（艾尔米塔什博物馆，编号X2335）

23.蒲甘短颈佛（《菩提树叶》图版61）

24*.擦擦（西夏拜寺口双塔出土，谢继胜摄影）
25.擦擦（怀特《敦煌千佛洞》图版 161）
26*.五佛冠残件（《河陇文化》图版 341）
27*.十一面观音（艾尔米塔什博物馆、编号 X2355）
28.托林寺十一面观音（《宝藏》图版）
29*.观音（艾尔米塔什博物馆，编号 X2352）
30*.莲花手菩萨（艾尔米塔什博物馆，编号 X2353）
31*.莲花手菩萨（哈佛大学萨克勒美术馆编号，编号 1924.67.3 ）
32*.白伞盖佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2364）
33*.作明佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2386）
34.大孔雀佛母（那斯《佛教图像与叙事文》插图 7）
35*.佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2469）
36*.佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2406）
37*.佛顶尊胜佛母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2407）
38.佛顶尊胜佛母（黑水城雕版印画）
39.佛顶尊胜佛母（贺兰县方塔出土）
40*.佛顶尊胜佛母（贺兰山山嘴沟西夏石窟残存壁画）
41*.佛顶尊胜佛母（大都会博物馆《卫藏早期绘画》图版 6）
42*.缂丝绿度母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2362）
43*.上乐金刚与金刚亥母坛城（艾尔米塔什博物馆，编号 X2369）
44*.金刚亥母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2393）
45*.上乐金刚与金刚亥母坛城（宁夏贺兰县宏佛塔出土）
46*.二臂上乐金刚与金刚亥母（拜寺口西塔出土）
47.二臂上乐金刚与金刚亥母（贺兰山山嘴沟附近西夏石窟残存壁画）
48.大日如来与八大菩萨（大昭寺壁画）
49*.上乐金刚与金刚亥母坛城（艾尔米塔什博物馆，编号 X2408）
50*.上乐金刚与金刚亥母坛城（《卫藏早期绘画》图版 2）
51*.敦煌绢画大黑天神（《敦煌千佛洞》图版 11）
52*.大黑天神（艾尔米塔什博物馆，编号 X2374）
53*.大黑天神（敦煌莫高窟第 465 窟东壁）
54.大黑天神（《拉达克的文化遗产》图版 70）
55.大黑天神（《五百佛像集》，第 350 页）

56.大黑天神（《五百佛像集》，第 397 页）
57.大黑天神（艾尔米塔什博物馆，编号 X2537）
58.金刚手（飞来峰第 32 龛）
59*.不动明王（艾尔米塔什博物馆，编号 X2375）
60*.不动明王（《喜玛拉雅青铜器》图版 134）
61*.不动明王（艾尔米塔什博物馆馆藏，出自胜金口）
62*.多闻天王（艾尔米塔什博物馆，编号 X2382）
63.多闻天王（《安西榆林窟》图版 4 ）
64.多闻天王（夏鲁寺壁画）
65.空行母头冠（艾尔米塔什博物馆，编号 X2472-6）
66*.空行母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2395）
67.空行母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2397）
68*.空行母（艾尔米塔什博物馆，编号 X2396）
69.上师与供养人（艾尔米塔什博物馆，编号 X2409《上乐金刚坛城》局部）
70.上师像（艾尔米塔什博物馆，编号 X2371《上乐金刚与金刚亥母》局部）
71*.上师像（艾尔米塔什博物馆，编号 X2400）
72.双颊饰有团红的女神（艾尔米塔什博物馆，编号 X2424《星宿神》局部）
73.女供养人服饰（艾尔米塔什博物馆，编号 X2435《观音》局部）
74.榆林窟女供养人（《安西榆林窟》图版）
75.回鹘妇女衣饰（《新疆古代雕塑辑佚》图版 28）
76*.上师像（拜寺口西塔出土，《西夏佛塔》图版 170）
77.莲花生红帽（费舍尔《西藏艺术》图版 4）
78.相喇嘛像（www.tibetart.com）
79.不同教派上师的帽子（尼泊尔手卷）
80*.上师像（《早期卫藏绘画》图版 5）
81*.贡唐喇嘛相像（《西藏唐卡》图版 62）
82*.上师发式（西藏文联编《西藏艺术绘画卷》图版 158）
83*.上师发式（《早期卫藏绘画》图版 18 局部）
84*.上师袈裟式样（《早期卫藏绘画》图版 26 局部）

85*.上师发式（《早期卫藏绘画》图版 7《文殊菩萨》局部）

86*.绘制于西夏前期的贺兰山山嘴沟石窟壁画《释迦说法图与佛顶尊胜》（画面左上方的花卉图案与敦煌莫高窟北区第 464 窟和第 465 窟的花卉图案完全相同，说明这些石窟壁画创作于同一个时期。左上方的二臂上乐金刚像则说明西夏前期藏传佛教的影响）

87*.完全波罗风格的说法图（西夏的版画是中国美术史上最杰出的作品之一，在早期的作品中，西夏人就将汉藏两种不同的艺术风格巧妙地融和在一起）

88*.有西夏文贞观二年题记、具有汉密风格的菩萨金铜像（身份待辨识）

89.西夏后期至元代的雕版印画。左：文殊菩萨，右：释迦说法图

90*.《圣观自在大悲心总持功能依经录》经首版画佛像

91*.《佛说圣佛母般若波罗蜜多心经》经首版画

92.《观弥勒菩萨上生兜率天经》经首版画（局部）

93*.敦煌绢画《不空羂索坛城》（局部）（巴黎吉美博物馆）

94*.敦煌金刚手菩萨（《敦煌千佛洞》图版 36）

95.波罗风格的胁侍菩萨（敦煌绢画《千手千眼观世音图》局部）

96*.大昭寺早期壁画

97.从靠近吐鲁番的柏孜克利特石窟第20窟的立佛壁画，我们从中似乎可以找到一些确定的于阗风格遗存（9～11 世纪）

98*.达隆巴金刚亥母坛城（《卫藏早期绘画》图版 21）

99*.金刚亥母坛城（《喜玛拉雅的密教艺术》第 173 页插图）

100.金刚亥母像（出处待考）

101.金刚亥母像（《卫藏早期绘画》图版 20）

102.金刚亥母纸画（巴勒《喜玛拉雅绘画》图版 80）

103*.金刚亥母像（敦煌莫高窟第 465 窟西壁）

104*.文殊室利菩萨（残片）（艾尔米塔什博物馆，编号 X2359）

105*.绿度母（《卫藏早期绘画》图版 3）

106*.绿度母（印度《八千颂般若婆罗蜜多心经》经卷插图）

107*.绿度母（《卫藏早期绘画》图版 37）

108*.松载殿般若波罗蜜多佛母像

109*.阿尔奇寺拉康松玛殿壁画

110.翻领服饰（《阿里东嘎壁画》第 57 页图版）

111.青海玉树文成公主寺莲花手观音（谢继胜摄影）

112.《大方广佛华严经普贤行原品疏序》插图

113.扎唐寺西壁南侧下部壁画释迦牟尼莲座下方的侧面立像

114.夏鲁寺早期壁画（威他利《早期卫藏寺院》图版）

115.夏鲁寺护法神殿由尼泊尔艺术家按照初期风格补绘作品

116.耶玛尔寺人物雕塑的服饰（威他利《早期卫藏寺院》图版）

117.夏鲁寺木雕佛像（《藏传佛教寺院考古》附图 32）

118.耶玛尔寺泥塑菩萨（仵君魁摄影）

119.姜普寺泥塑（图齐图片档案，威他利著作）

120*.榆林窟第 3 窟供养菩萨

121*.东千佛洞第 2 窟持莲胁侍菩萨

122*.东千佛洞第 2 窟菩提树观音菩萨

123*.榆林窟第 29 窟西壁照海国师

124.金刚手（榆林窟第 29 窟）

125.密教造像图集中的大轮金刚手

126.不动明王（榆林窟第 29 窟）

127.劳动场面与大成就者图像比较（榆林窟第 3 窟）（a、b）

128.释迦牟尼说法图影塑（莫高窟第 462 窟）

129*.敦煌北区第 77 窟背龛

130*.宁夏青铜峡一百零八塔所出千佛绢画

131*.国家图书馆藏千佛图局部

132.西夏雕版说法图（《早期汉藏艺术》插图）

133.按照早期式样织造的缂丝唐卡《不动明王》（布达拉宫藏，相关文字参看本书第 102 页）

134*.《无量寿佛》大唐卡（洛杉机郡立博物馆藏，一百三十八点四厘米 × 一百零六点一厘米，是海外现藏最大的早期唐卡）

135*.《佛足印》唐卡（海外私人藏品，丝质彩色，大约创作于 10 至 11 世纪，相关说明参见本书第四章第二节注释 19）

136.《壁画吐蕃赞普部众》（敦煌，大约创作于 8 世纪末或 9 世纪初）

137.四美图（《西夏文物》）

138.《四美图》飞风与战神唐卡鸟图

139*.犹勃

140.马王堆出土T字幡

141.敦煌绢画《菩萨像》与《金刚力士像》

142.引路菩萨图（法国吉美博物馆藏）

143*.《无量寿佛》（美国大都会博物馆藏，断代在11世纪，这幅作品有助于认识早期卫藏唐卡的风格特征）

144.莲花生大师与明妃（13世纪，美国罗宾基金会藏）

145*.金刚萨埵与金刚自在天女（11世纪中叶，美国费吉尼亚美术馆藏）

146*.吐蕃时期（8～9世纪）的莲花手观音石雕（阿里地区）（这是西藏现在仅存的吐蕃时期莲花手观音两处石雕之一，另一处在青海玉树文成公主寺附近，风格与此雕像几乎完全相同）

147*.摩醯首罗天与明妃（敦煌绢画）

148.金刚萨埵与金刚自在天女（青铜像，11～12世纪，法国吉美博物馆藏）

149.如意轮观音（吐蕃敦煌绢画）

150*.上乐金刚像金铜塑像（加尔各答印度博物馆藏）

151.11至12世纪具有克什米尔风格的十二臂单体上乐金刚（美国洛杉矶博物馆藏）

152*.双身像（塔波寺壁画）

153.《吉祥上乐轮略文等虚空本续》

154.《是钉撅咒》

155.拜寺口双塔与贺兰县宏佛塔挖掘现场

156*.上乐金刚与金刚亥母（莫高窟第465窟西壁中铺）

157*.大幻金刚（莫高窟第465窟南壁东铺）

158.密集金刚（莫高窟第465窟南壁中铺）

159*.喜金刚（莫高窟第465窟北壁中铺）

160*.莫高窟第465窟东壁门南

161.莫高窟第465窟东壁门北

162.布查那布（《早期卫藏绘画》图版14）

163.金钵迦罗神（《张胜温绘大理国梵像图》）

164.上乐金刚持物（《五百佛像集》第520页图版）

165.背龛饰带（黑水城《药师佛》、《阿弥陀佛》唐卡局部）

166.狮羊饰带（拜寺口《上师像》局部）

167.回头狮羊（《早期卫藏绘画》图版 8 局部）

168.狮羊（莫高窟第 465 窟东壁窟顶）

169.狮羊（黑水城唐卡《上师像》局部）

170.狮羊（拜寺口西塔《上师像》局部）

171.背龛饰带（《菩提树叶》图版 19）

172.大黑天神（黑水城《上乐金刚与金刚亥母坛城》局部）

173.三幅多毗黑如迦图像的比较

174*.噶玛噶举上师像（12 世纪末至 13 世纪初叶的作品，可与黑水城药师佛唐卡著黑帽上师进行比较）

175.黑帽（黑水城《药师佛》唐卡局部）

176*.著帽上师像（莫高窟第 465 窟东壁门上）

177.僧人身后的火云（莫高窟第 465 窟东壁门上）

178.背龛（黑水城丝质《上乐金刚与金刚亥母》局部）

179.背龛（宏佛塔《上乐金刚与金刚亥母坛城》局部）

180*.西夏上师像（敦煌莫高窟北区第 464 窟主室（西夏时建造）壁画的这幅西夏上师像与榆林窟第 29 窟和第 465 窟出现的上师像几乎完全相同。注意其帽子的形制）

181*.肃南文殊山石窟万佛洞西夏上师像（可与黑水城唐卡下方的上师像加以比较）

182.菩萨（莫高窟第 465 窟窟顶东披）

183.菩萨（敦煌绢画《药师净土图》局部）

184*.胁侍菩萨（胜金口壁画，艾尔米塔什博物馆藏）

185*.花卉（上图花卉为第 465 窟所见，下图花卉则为敦煌第 464 窟窟顶所见，两者在细节上完全相同，属于同一时期的作品。假如第 464 窟主室确实建于西夏前期（据称窟内有宋人题记），那么第 465 窟壁画亦绘于西夏前期无疑，此种花卉同样见于贺兰山山嘴沟西夏前期壁画，但在榆林窟等处则不见其踪迹）

186*.胁侍菩萨（西夏壁画，肃南上观音洞）

注：凡标上 * 的图版均收入与本书配套出版的彩版图集。

二、 参考文献目录

汉文部分

专书

杨雄编著:《敦煌石窟艺术: 莫高窟第465窟》, 江苏美术出版社, 1996年。

比奥特罗夫斯基编、许洋主译:《丝路上消失的王国: 10至13世纪西夏黑水城的佛教艺术》, 台北历史博物馆, 1997年。

彭金章等:《敦煌莫高窟北区洞窟发掘报告》, 文物出版社, 2000年。

金维诺主编:《藏传佛教寺院壁画》1~4卷, 天津人民美术出版社, 1989~1993年。

上海古籍出版社、艾尔米塔什博物馆编:《俄藏敦煌艺术品》二卷, 上海古籍出版社, 1999年。

西藏自治区文学艺术界联合会编:《西藏艺术·绘画卷》, 上海人民美术出版社, 1991年。

彭措朗杰编:《中国西藏阿里东嘎壁画》, 北京大百科全书出版社, 1998年。

敦煌研究院编:《中国石窟·安西榆林窟》, 1997年。

刘艺斯:《西藏佛教艺术》, 文物出版社, 1957年。

宁夏回族自治区文物管理委员会雷润泽、于存海、何继英编著:《西夏佛塔》, 文物出版社, 1995年。

史金波等:《西夏文物》, 文物出版社, 1988年。

李永良主编:《河陇文化——连接中国与世界的走廊》, 商务印书馆(香港), 1998年。

《西藏佛教寺院壁画艺术》, 四川人民出版社, 1994年。

西藏自治区文物管理委员会编:《西藏文物精华》,紫禁城出版社,1992年。

西藏自治区文物管理委员会编:《西藏唐卡》,1985年。

浙江文物考古研究所编:《西湖石窟》,浙江人民出版社,1986年。

中国国家图书馆藏:《敦煌遗书精品选》展览图录,2000年。

(唐)义净原著、王邦维校注:《南海寄归内法传》,中华书局,2000年。

(唐)玄奘、辩机原著,季羡林等校注:《大唐西域记校注》,中华书局,2000年。

(唐)慧琳:《一切经音义》,上海古籍出版社,1988年。

李远:《青唐录》,陶宗仪编《说郛》第35卷,见马忠辑注:《青海地方旧志五种》,青海人民出版社,1989年。

(元)虞集撰:《道园学古录》,商务印书馆,王云五编《万有文库》第二集七百种,民国二十六年(1937年)。

(清)张澍辑录:《凉州府志备考》,三秦出版社,1988年。

冯承钧译:《马可波罗行记》,上海书店出版社,2000年。

孟列夫著、王克孝译:《黑城出土汉文遗书叙录》,宁夏人民出版社,1994年。

(俄)捷连提耶夫—卡坦斯基著,王克孝、景永时译:《西夏书籍业》,宁夏人民出版社,2000年。

(美)卡特著、吴泽炎译:《中国印刷术的发明和它的西传》,商务印书馆,1991年(T. F. Carter, The Invention of Printing in China and Its Spread Westward,Columbia University Press, 1925)。

杨富学、李吉和辑校:《敦煌汉文吐蕃史料辑校》,甘肃人民出版社,1999年。

刘建丽、汤开建编:《宋代吐蕃史料集》二卷,四川民族出版社,1986年、1989年。

韩荫成编:《党项与西夏资料汇编》第1卷、第2卷,宁夏人民出版社,1983年。

(明)朱旃撰修、吴忠礼笺证:《宁夏志笺证》,宁夏人民出版社,1996年。

(明)胡汝砺编、管律重修:《嘉靖宁夏新志》,宁夏人民出版社,1982年。

戴锡章编撰、罗矛昆校点:《西夏纪》，宁夏人民出版社，1987年。

（清）吴广成撰、龚世俊等校证:《西夏书事校证》，甘肃文化出版社，1995年。

北京大学南亚研究所编:《中国典籍中南亚史料汇编》上下卷，上海古籍出版社，1994年。

布顿大师著、郭和卿译:《佛教史大宝藏论》，民族出版社，1986年。

多罗那他著、张建木译:《印度佛教史》，四川民族出版社，1988年。

松巴堪布益西班觉著，蒲文成、才让译:《如意宝树史》，甘肃民族出版社，1994年。

廓诺迅鲁伯著、郭和卿译:《青史》，西藏人民出版社，1985年。

陈庆英、周润年译:《红史》，西藏民族出版社，1988年。

陈庆英、周润年、高贺福译:《萨迦世系史》，西藏人民出版社，1986年。

达仓宗巴班觉桑布著、陈庆英译:《汉藏史集》，西藏人民出版社，1986年。

五世达赖喇嘛著、郭和卿译:《西藏王臣记》，民族出版社。

拔塞囊著、佟锦华、黄布凡译注:《拔协》，四川民族出版社，1990年。

宿白:《藏传佛教寺院考古》，文物出版社，1996年。

宿白:《中国石窟寺研究》，文物出版社，1996年。

史金波等:《俄藏黑水城文献》第1～7卷，上海古籍出版社，1994～1997年。

史金波:《西夏佛教史略》，宁夏人民出版社，1988年。

史金波:《西夏文化》，吉林教育出版社，1986年。

史金波、白滨、吴峰云编:《西夏文物》，1988年。

王静如:《西夏研究》，中央研究院史语所单刊甲种第8、11、13，1932～1933年。

史金波、聂鸿音、白滨:《西夏天盛律令译注》，科学出版社，1994年。

克恰诺夫、李范文、罗矛昆:《圣立义海研究》，宁夏人民出版社，1995年。

陈炳应:《西夏文物研究》，宁夏人民出版社，1985年。

李范文:《西夏研究论集》，宁夏人民出版社，1983年。

杜建录:《西夏与周边民族关系史》，甘肃文化出版社，1995年。

敦煌文物研究院:《敦煌莫高窟供养人题记》, 文物出版社, 1986年。
敦煌文物研究所:《敦煌莫高窟内容总录》, 文物出版社, 1982 年。
谢稚柳:《敦煌艺术叙录》, 古典文学出版社, 1957年。
伯希和著, 耿昇、唐建宾译:《伯希和敦煌石窟笔记》, 甘肃人民出版社, 1993年。
吴天墀:《西夏史稿》, 四川人民出版社, 1985年。
白滨编:《西夏史论文集》, 宁夏人民出版社, 1984年。
祝启源:《唃厮啰——宋代藏族政权》, 青海人民出版社, 1988年。
张广达、荣新江:《于阗史丛考》, 上海书店出版, 1993年。
陈庆英:《元朝帝师八思巴》, 中国藏学出版社, 1992年。
西藏自治区文物管理委员会:《扎囊县文物志》, 1986年。
西藏自治区文物管理委员会:《琼结县文物志》, 1986年。
索朗旺堆主编:《亚东、康马、岗巴、定结县文物志》, 西藏人民出版社, 1993年。
索朗旺堆主编:《萨迦、谢通门县文物志》, 西藏人民出版社, 1993年。
索朗旺堆主编:《昂仁县文物志》, 西藏人民出版社, 1992年。
索朗旺堆主编:《错那、隆子、加查、曲松县文物志》, 西藏人民出版社, 1993年。
索朗旺堆主编:《吉隆县文物志》, 西藏人民出版社, 1993年。
索朗旺堆主编:《阿里地区文物志》, 西藏人民出版社, 1993年。
内蒙古文物考古研究所:《内蒙古额济那旗黑城考古报告》, 科学出版社, 1991年。
黄文弼:《西北史地论丛》, 上海人民出版社, 1981年。
赖富本宏、下泉全晓:《密教佛像图典》, 人文书院, 京都, 1995年。
弘学编著:《佛教图像说》, 巴蜀书社, 1999年。
金维诺:《中国美术史论集》, 人民美术出版社, 1981年。
金维诺、罗世平:《中国宗教美术史》, 江西人民出版社, 1995年。
李昆声:《云南艺术史》, 云南教育出版社, 1995年。
杨仲录、张福三、张楠主编:《南诏文化论》, 云南人民出版社, 1991年。
查尔斯、埃利奥特著, 李荣熙译:《印度教与佛教史纲》, 商务印书

馆，1982年(Hinduism and Buddhism—A Historical Sketch by Sir Charles Eliot, London, 1954)。

李范文主编：《首届西夏学国际学术会议论文集》，宁夏人民出版社，1998年。

许成、韩小忙：《宁夏四十年考古发现与研究》，宁夏人民出版社，1989年。

索南才让(许得存)：《西藏密教史》，中国社会科学出版社，1998年。

敦煌研究院编：《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》，世界图书出版公司，1996年。

(美)梅维恒著，王邦维、荣新江、钱文忠译：《绘画与表演——中国的看图讲故事和它的印度起源》，北京燕山出版社，2000年。

论文

内蒙古文物考古研究所、阿拉善盟文物工作站：《内蒙古黑城考古发掘纪要》，载《文物》1987年第7期。

宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县宏佛塔清理简报》，载《文物》1991年第8期，第1~13页。

宁夏回族自治区文物管理委员会、贺兰县文化局：《宁夏贺兰县拜寺口双塔勘测维修简报》，载《文物》1991年第8期，第14~26页。

宁夏回族自治区文物管理委员会、青铜峡市文物管理所：《宁夏青铜峡市一百零八塔清理维修简报》，载《文物》1991年第8期，第27~35页。

何继英、于存海：《西夏拜寺口双塔影塑释读》，载台北《历史文物月刊》2000年第8期，第5~22页。

甘肃省博物馆：《甘肃武威发现一批西夏遗物》，载《考古》1974年第3期。

王静如：《敦煌莫高窟和安西榆林窟中的西夏壁画》，载《文物》1980年第1期。

万庚育：《莫高窟、榆林窟的西夏艺术》，载《敦煌研究文集》1982年第3集。

段文杰：《榆林窟党项蒙古政权时期的壁画艺术》，载《敦煌研究》1989年第4期，第1~13页。

金维诺：《敦煌窟龛名数考》，载《文物》1959年第5期；《中国美术

史论集》，人民美术出版社，1981 年。

金维诺：《敦煌窟龛名数考补》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第 32 ~ 39 页。

王惠民：《独煞神与独煞神堂考》，载《敦煌研究》1995 年第 1 期，第 128 ~ 134 页。

马得：《10 世纪中期的莫高窟崖面概观》，载《敦煌石窟研究国际讨论会文集：石窟考古编》，第 40 ~ 51 页。

彭金章、沙武田：《敦煌莫高窟北区洞窟清理发掘简报》，载《文物》1998 年第 10 期，第 4 ~ 21 页。

彭金章、沙武田：《试论敦煌莫高窟北区出土的波斯银币和西夏钱币》，载《文物》1998 年第 10 期，第 22 ~ 27 页。

黄振华：《略述吐蕃文化对西夏的影响》，载《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1984 年，第 260 ~ 269 页。

张云：《论吐蕃文化对西夏的影响》，载《中国藏学》1989 年第 2 期，第 114 ~ 131 页。

李其琼：《论吐蕃时期的敦煌壁画艺术》，载《敦煌研究》1998 年第 2 期，第 1 ~ 19 页。

樊锦诗、赵青兰：《吐蕃占领时期莫高窟洞窟的分期研究》，载《敦煌研究》1994 年第 4 期，第 76 ~ 91 页。

陈庆英：《简论藏文史籍中关于西夏的记载》，载《中国藏学》1996 年第 1 期，第 49 ~ 57 页。

陈庆英：《西夏与藏族的历史、文化、宗教关系初探》，载《藏学研究论丛》，西藏人民出版社，1993 年，第 1 ~ 55 页。

陈庆英：《西夏及元代藏传佛教经典的汉译本——简论<大乘要道密集>(<萨家道果新编>)》，载《西藏大学学报》2000 年第 2 期，第 1 ~ 9 页。

陈炳应：《西夏与敦煌》，载《西北民族研究》1991 年第 1 期，第 78 ~ 90 页。

祝启源：《宋代西北地区吐蕃与西夏关系略述》，载《甘肃民族研究》1988 年第 3 ~ 4 期。

祝启源：《唃厮啰与西夏关系述略》，载宁夏文物管理委员会办公室、宁夏文化厅文物处编《西夏文史论丛》1992 年第 1 辑，宁夏人民出版社，第 73 ~ 96 页。

黄灏:《藏文史书中的弥药(西夏)》,载青海民族学院学报1984年第4期。

黄灏:《论宋元明时期的藏族文化》,载《藏学研究论丛》,西藏人民出版社,1993年,第261~281页。

黄文焕:《跋敦煌365窟藏文题记》,载《文物》1980年第7期,第47~49页。

黄文焕:《河西吐蕃文书简述》,载《文物》1978年第12期。

敦煌研究院考古研究所、内蒙古师范大学蒙文系:《敦煌石窟回鹘蒙文题记考察报告》,载《敦煌研究》1990年第1期,第1~19页。

刘玉权:《本所藏图解本西夏文<观音经>版画初探》,载《敦煌研究》1985年第3期。

刘玉权:《敦煌莫高窟、安西榆林窟西夏洞窟分期》,载《敦煌研究文集》1982年第3集。

刘玉权:《关于沙州回鹘洞窟的划分》,载《敦煌石窟研究国际讨论会文集:石窟考古编》,第1~29页。

刘玉权:《敦煌西夏洞窟分期再议》,载《敦煌研究》1990年第3期,第1~4页。

刘玉权:《榆林窟第29窟窟主及其营造年代考论》,载《段文杰敦煌研究五十年纪念文集》,第130-138页。

葛玛丽著、耿世民译:《高昌回鹘王国》,载《新疆大学学报》1980年第5期,第47~65页。

王尧:《西夏黑水桥碑考补》,载《中央民族学院学报》1978年第1期。

内蒙古文物工作队:《额济纳旗沙漠中石庙清理记》,载《内蒙古文物考古》1981年创刊号。

张秀民:《辽金西夏刻书简史》,载《文物》1959年第3期,第11~16页。

陈寅恪:《西夏文佛母孔雀明王经考释》,载《史语所集刊》1931年第2期,第404~405页。

伊凤阁:《观弥勒菩萨上升兜率天经释文》,载《国立北平图书馆馆刊》1930年第4卷第2号。

史金波、白滨:《莫高窟、榆林窟西夏文题记研究》,载《考古学报》1982年第3期。

向达:《斯坦因黑水获古记略》,载《国立北平图书馆馆刊》1930年第4卷3号《西夏文专号》,见白滨编《西夏史论文集》,第706~727页。

谢继胜:《唐卡起源考》,载《中国藏学》1996年第4期,第101~122页。

谢继胜:《黑水城所见唐卡之胁侍菩萨图像源流考》,载王尧主编《佛教与中国传统文化》下卷,宗教文化出版社,1997年,第619~658页。

山口瑞凤著、高然译:《吐蕃统治的敦煌》,载《国外藏学研究译文集》1985年第1集,西藏人民出版社,第32~63页。

森安孝夫著、劳江译:《吐蕃在中亚的活动》,载《国外藏学研究译文集》1985年第1集,西藏人民出版社,第64~130页。

毕达克著、陈得芝译:《吐蕃与宋、蒙的关系》,载《国外藏学研究译文集》1985年第1集,西藏人民出版社,第166~205页。

克恰诺夫著、小卫译:《西夏王国中的藏族和藏族文化》,载《国外藏学研究译文集》1987年第2集,西藏人民出版社,第150~159页。

岩崎力:《宋代河西藏族与佛教》,载《西北史地》1992年第1期,第110~142页。

罗昭:《藏汉合璧<圣胜慧到彼岸功德宝集偈>考录》,载《世界宗教研究》1983年第4期。

范德康撰,陈小强、乔天碧译:《拶也阿难捺:12世纪唐古忒的克什米尔国师》,载《国外藏学译文集》第14集,第341~351页。

邓如萍著,聂鸿音、彭玉兰译:《党项王朝的佛教及其遗存——帝师制度起源于西夏说》,载《宁夏社会科学》1992年第5期,第39~47页。

孙昌盛:《拜寺口方塔始建年代考》,载李范文主编《首届西夏学国际学术会议论文集》,宁夏人民出版社,1998年,第359~365页。

史金波:《西夏的佛教制度》,载李范文编《首届西夏学国际学术会议论文集》,第313页。

史金波:《敦煌莫高窟北区出土西夏文献初探》,载《敦煌研究》2000年第3期,第1~16页。

罗文华:《西藏古格那嘎拉咱王及其铜佛像分析》,载台北《故宫学术季刊》第16卷,第1期,第183~192页。

熊文彬:《元代宫廷的西天梵相及其艺术作品》,载《中国藏学》2000年第2期,第24~48页;第3期,第93~104页。

沈卫荣:《元朝噶玛巴研究二题》,载《中国藏学》1989年第4期,第

70 ~ 85 页。

陈炳应:《新发现的西夏文物述论》,载宁夏文物管理委员会办公室、宁夏文化厅文物处编《西夏文史论丛》1992年第1辑,宁夏人民出版社,第122 ~ 149页。

张宝玺:《文殊山万佛洞西夏壁画的内容》,载《1983年全国敦煌学术讨论会文集 · 石窟艺术编》上册。

藏文部分

deb ther dmar po//tshal-pa-kun-dgav-rdo-rje//mi rigs dpe skrung khang 1981.

mkhas pavi dgav ston (stod cha dang smad cha)//dpav-bo-gtsug-lag-phreng-ba//mi rigs dpe skrung khang 1986.

Deb ther sngon po (stod cha dang smad cha)//vgos-lo-gzhon-nu-dpal//si khron mi rigs dpe skrung khang 1985.

Rgyal movi glu dbyangs//rgyal-dbang-lnga-pa-chen-mo//mi rigs dpe skrung khang 1986.

Rgyal rab gsal bavi me long//sa-skya-bsod-nams-rgyal-mtshan//mi rigs dpe skrung khang 1981.

Sa skyavi gdung rabs//ngag-dbang-kun-dgav-bsod-nams//mi rigs dpe skrung khang 1981.

Grub chen brgyal cu rtsa bzhinvi rnam thar//mtsho sngon mi rigs dpe skrung khang 1996.

Mdo sman chos vbyung//brag-dgon-pa-dkon-mchog-bstan-pa-rab-rgyas//kan suvu mi rigs dpe skrung khang 1982.

kav chems ka khol ma//jo-bo-a-ti-shas-gter-nas-bton-pa// kan suvu mi rigs dpe skrung khang 1989.

Myang yul stod smad bar gsum gyi ngo mtshar gtam gyi legs bshad mkhas pavi vjug ngo zhes bya ba bzhugs so//jo-nang-taranatha//bod ljongs mi rigs dpe skrung khang 1982

Rgya bod yig tshang chen mo//dpal-vbyor-bzang-po// si khron mi rigs dpe skrung khang 1985.

Padma bkav thang//gter-chen-u-rgyan-gling-pas-gter-nas-

bton-pa//si khron mi rigs dpe skrung khang 1988.

Mi la ras pavi rnam mgur//rus-pavi-rgyan-mtshan// mtsho sngon mi rigs dpe skrung khang 1981.

rin-chen dpal-bzang//mtshur phu dgon gyi dkar chag kun gsal me long zhes bya ba bzhugs so/ mi-rigs dpe-skrung-khang 1995.

Sba Gsal-snang//sba bzhed//mi rigs dpe skun khang 1980.

西文部分

专书

Mikhail Piotrovsky, *Lost Empire of the Silk Road Buddhist Art from Khara Khoto (X-XIIIth century),* Thyssen-Bornemisza Foundation, Electa, 1993.

Kossak, Stenve M. & Singer, Jane Casey, *Sacred Vision: Early Paintings from Central Tibet,* The Metropolitan Museum of Art, October 6,1998-January 17,1999.

Frédéric, Louis, *Flammarion Iconographic Guides: Buddhism,* Paris, 1995.

Singer, Jane Casey & Denwood, Philip ed., *Tibetan Art: Towards a definition of style,* London , 1997. It includes the following papers:

Kossak, Steven M., *Sakya Patrons and Nepalese Artists in Thirteenth-Century Tibet,* p.26-37.

Rhie, Marrylin M., *Eleven-Century Monumental Sculpture in the Tsang Region,* p.38-51.

Singer, Jane Casey, *Taklung Painting,* p.52-67.

Samosiuk, Kira, *Tibetan-Style Painting from Turfan,* p.80-85

Heller, Amy, *Eighth-and Ninth-Century Temples and Rock Carvings of Eastern Tibet,* p.86-103.

Henss, Michael, *The Eleventh-Century Murals of*

Drathang Gonpa, p.160-69.

Kreijger, Hugo, *Mural Styles at Shalu*, p.170-176.

Beckwith, Christopher I., *The Tibetan Empire in Central Asia: A History of the Struggle for Great Power among Tibetans, Turks, Arabs, and Chinese during the Early Middle Ages.*

Huntington, Susan L., Huntington, John C., *The Art of Pala India (8th-12th centuries) and Its International Legacy: Leaves From the Bodhi Tree*, Seattle and London, 1990.

Huntington, Susan L., *The Art of Ancient India: Buddhist, Hindu, Jain*, New York, Tokyo, 1985.

Huntington, Susan L., *The Pala-Sena Schools of Sculpture*, Leiden (E. J. Brill),1984.

Huntington, John Cooper, *The Styles and Stylistic Sources of Tibetan Painting*, University of California, Los Angeles, Ph.D. Dissertation, 1968, Fine Arts.

Pal, Pratapaditya, *Tibetan Paintings*, Switzerland, 1984.

Pal, Pratapaditya, *A Buddhist Paradise: The Murals of Alchi*, 1982.

Pal, Pratapaditya, *Art of the Himalayas*,

Pal, Pratapaditya, *Art of Tibet — A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, 1990.

Sen, Asis, *Animals Motifs in Ancient Indian Art*, Calcutta, 1972.

Miller, Barbara Stoler, *Exploring India's Sacred Art*, Philadelphia, 1983, Part Three: Pala and Sena Sculpture.

Piotrovsky, Mikhail, *Lost Empire of the Silk Road-Buddhist Art from Khara Khoto*, Milan, 1993.

d'Oldenburg,S., *Matériaux pour l'iconographie bouddhique de Khara Khoto* I, in Matériaux pour l'éthnographie de la Russie. Tome 2, p.79-157. St. Peterburg, Russia.

Nebsky-Wojkowitz, R. de., *Oracles and Demons of Tibet*, The Hague, 1956.

Getty, Alice, *The Gods of Northern Buddhism—Their History and Iconography*, Dover, New York, 1988.

Egyed, Alice, *The Eighty-Four Siddhas: A Tibetan Blockprint from Mongolia*, Budapest, 1984.

Nath, Amarendra, *Buddhist Images and Narratives*, New Delhi, 1986.

Rawson Philip, *The Art of Tantra*, New York, 1973.

Bhattacharyya, Benoytosh, *The Indian Buddhist Iconography —Mainly Based on the Sadhanamala and Gognate Tantric Texts of Rituals*, Calcutta, 1968.

Chattopadhyaya, Alaka, *Atīśa and Tibet*, Delhi, 1967.

Dunnell, Ruth W., *The Great State of White and High-Buddhist and State Formation in Eleventh-Century Xia*, Honolulu, 1996.

Wayman, Alex, *The Buddhist Tantras, Light in Indo-Tibetan Esotericism*. New York 1973.

Tucci, Giuseppe, *Transhimalaya*, Geneva, 1973.

Tucci, Giuseppe, *Indo-Tibetica* III.1, The Monasteries of Spiti and Kunavar, The Temples of Western Tibet and Their Artistic Symbolism, New Delhi, 1988.

Tucci, Giuseppe, *Indo-Tibetica* III.2, Tsaparang, The Temples of Western Tibet and Their Artistic Symbolism, New Delhi, 1988.

Tucci, Giuseppe, *Tibetan Painted Scrolls*, 3 vols, Rome, 1949.

Fisher, Robert E., *Art of Tibet*, Thames and Hudson, New York,1997.

Béguin, Gills, *Dieux et demons de l'Himalaya: Art du Bouddhism lamaique*, Paris, 1977.

Béguin, Gills, *Art esoterique de l'Himalaya: Catalogue de la donation Lionel Fournier*, Paris, 1990.

Karmay, Heather, *Early Sino-Tibetan Art*, Warminster, 1975.

Vitali, Robert, *Early Temples of Central Tibet*, London, 1990.

Linrothe, Rob, *Ruthless Compassion: Wrathful Deities in Early*

Indo-Tibetan Esoteric Buddhist Art, London,1999.

Pelliot, *Les Grottes de Touen-houang*, Paris, 1914-1925 (Tome VI pl. CCCXLVII-CCCLI).

Snellgrove, David L., *Indo-Tibetan Buddhism, Indian Buddhists and Their Tibetan Successors*, London,1987.

Snellgrove, David L, *The Hevajra Tantra: A Critical Study*, London,1959.

Snellgrove, David L. & Skorupski, Tadeusz, *The Cultural Heritage of Ladakh*, Volume One: Central Ladakh; Volume Two: Zangskar and the Cave Temples of Ladakh, 1977 Boulder, 1980 London.

Whitefield, R., and Farrer, A., *Caves of the Thousand Buddhas: Chinese Art from the Silk Route*, London,1990.

Whitefield, R., *The Art of Central Art: The Stein Collection in the British Museum*, 3 vols,Tokyo,1982.

Kimburg-Salter, Deborah E, *The Silk Route and the Diamond Path*, Los Angles,1982.

Klimburg-Salter, Deborah E., *Tabo: A Lamp for the Kingdom: Early Indo-Tibetan Buddhist Art in the Western Himalaya*,Milan, 1997.

Macdonald, A. W. & Stahl, Anne Vergati, *Newar Art: Nepalese Art during the Malla Period*, England,1979.

Douglas, Nik, & White, Meryl, compiled, *Karmapa: The Black Hat Lama of Tibet*, London,1976.

Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., *Wisdom and Compassion: The Sacred Art of Tibet*, exhibition catalogue, London,1991.

Rhie, M.M., & Thurman, R.A.F., eds., *World of Transformations: Wisdom and Compassion: Tibetan Art of Wisdom and Compassion*, 1999. Tibet House,1999.

Musashi Tachikawa, Masahide Mori & Shinobu Yamaguchi, compiled. *Five Hundred Buddhist Deities*, National Museum of Ethnology, Osaka,1995.

Chandra, Lokesh, *Buddhist Iconography of Tibet*, 3 vols, Kyoto,

1986.

Prof. Dr. Raghuvira & Prof. Dr. Lokesh Chandra, *Tibetan Mandlas* (Vajrāvalī and tantra-samuccaya), New Delhi,1995

Mario Bussagli, *Central Asian Painting—From Afghanistan to Sinkiang*, Switzerland,1979.

Ulrich von Schroederv, *Indo-Tibetan Bronzes*, Hong kong, 1981.

Reedy, Chandra L., *Himalayan Bronzes, Technology, Style, and Choices*, Newark,1997.

Jackson, David, *A History of Tibetan Painting: The Great Tibetan Painters and Their Traditions*. Beiträge zur Kultur-und Geistesgeschichte Asiens, 15.Vienna,1996.

论文

Gennady Leonov, *Tibetan Art in the Hermitage*, paper abstract for 4th International Seminar of Tibetan Association.

Sperling, Elliot, *Lama to the King of Hsia*, The Journal of the Tibet Society 7 (1987), p.31-51.

Sperling, Elliot, *Rtsa-mi Lo-tsa-ba Sang-rgyas Grags-pa and the Tangut Background to Early Mongol-Tibetan Relations*, Tibetan Studies—Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Fagernes, 1992, vol. 2, p. 801-824.

Henss, Michael, *An Unique Treasure of Early Tibetan Art: The Eleventh Century Wall Paintings of Drathang Gonpa*, Orientations, XXV/6 (1994) , p.48-53.

Henss, Michael, *The Woven Image: Tibeto-Chinese Textile Thangkas of the Yuan and Early Ming Dynasties*, Orientations, 12, 1997, p.26-39.

Van der Kuijp, L.W.J., *Jayannanda, A Twelfth Century Guoshi from Kashmir Among the Tangut*, Central Asiatic Journal 3744, 1993, p.188-197.

Dunnell, Ruth, *Who are the Tanguts? Remarks on Tanguts Ethnogenesis and the Ethnonym*, Journal of Asian History 18, no. 1, 1984, p.78-79.

Kwanten, Luc, *The Role of the Tangut in Chinese-Inner Asian Relations*, Acta Orientalia 39, 1978, p.191-198.

Kychannov, E. I., *Tibetans and Tibetan Culture in the Tangut State His Hsia* (982-1227), Proceedings of the Csoma de Körös Memorial Symposium, ed. By Louis Ligeti, Budapest, 1978, p.205-211.

Swart, Paula, *Buddhist Sculptures at Feilai Feng*, Orientations 18, no. 12 1987, p.54-61.

Karmay, Samten, *The Ordinance of Lha Bla-ma Ye-shes-'od*, Tibetan Studies in Honor of Hugh Richardson, ed. by Michael Aris and Aung San Suu Kyi, p.150-162.

Kossak, Steven, *Early Paintings from Central Tibet in the Metropolitan Museum of Art*, Orientations, October 1998, p.50-63.

Rhie, Marylin M., *An Early Tibetan Thangka of Amitayus*, Orientations, October 1998, p.74-83.

Rhie, Marylin M., *Sculpture of the Xixia*, Orientations, June 1994, p.48-54.

Stoddard, Heather, *Early Tibetan Paintings: Sources and Styles (Eleventh- Fourteenth Centuries AD)*, Archives of Asian Art, XLIX, 1996, p.26-50.

Pritzker, Thomas J., *A Preliminary Report on Early Cave Paintings of Western Tibet*, Orientations, June 1996, p.26-47.

Herrmann-Pfandt, Adelheid, *Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism*, The Tibet Journal, Spring 1997, p.12-34.

Dunnell, Ruth W., *The Recovery of Tangut History*, Orientations, June 1994, p.28-31.

Dunnell, Ruth, *The Hsia Origins of the Yuan Institute of Imperial Preceptor*, Asian Major, Third Series, Volume II, part 1,

1992, p.85-111.

Dunnell, Ruth, *Portraiture and Patronage in Tangut Buddhism 12th-13th Centures*, (forthcoming).

Singer, Jane Casey, *Painting in Central Tibet, CA. 950-1400*, Artibus Asiae, vol LIV I/2, p.87-136.

Singer, Jane Casey, *Early Portrait Painting in Tibet*, Asian Arts, Nov. 30, 1996, download from www.asianart.com/articles/portraits/index.html.

Linrothe, Rob, *New Delhi and New England: Old Collections of Tangut Art*, Orientations, June 1994, p.32-41.

Linrothe, Rob, *Peripheral vision: On Recent Finds of Tangut Buddhist Art*, Monumenta Serica, 《华裔学志》, Journal of Oriental Studies, vol. XLIII, 1995, p.235-262.

Linrothe, Rob, *Siddhas on the Margins: Twelfth-to-Fourteenth-Century Images from Western Tibet and the Tangut Daxia*, A paper given at the Arthur M. Sacler symposium "Saints, Sufis, and Siddhas: Holy Men and Women in South Asian Art", on April 29, 1995. Washington D.C., 1995.

Linrothe, Rob, *Ushinishavijaya and the Tangut Cult of the Stupa at Yu-lin Cave 3*, National Palace Museum Bulletin 31:4-5: 1-24, plates.

Heller, Amy, *Ninth Century Buddhist Images Carved at lDan ma brag to Commemorate Tibeto-Chinese Negotiations*, in Kvaerne, P., ed., Tibetan Studies, Proceedings of the 6th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, 2 vols and appendix to vol. I, Olso, 1994.

Heller, Amy, *Early Ninth Century Images of Vairocana from East Tibetan*, Orientations, XXV/6,1994.

Heller, Amy, *Buddhist Images and Rock Inscriptions from East Tibet, viiith to xth Century*, in Steinkeller, E., ed., Proceedings of the 7th Seminar of the International Association for Tibetan Studies.

Heller, Amy, *A Set of Thirteen Century Tsaakali* , Orientations, 12/1997.

Little, Stephen, *The Arhats in China and Tibet,*Artibus Asia 52, 1992, p.255-281.

Toni Huber, *Some 11th-Century Indian Buddhist Clay Tablets (tsha-tsha) from Central Tibet,* Tibetan Studies Proceedings of the 5th Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Narita, 1989, p493-496.

Klimburg-Salter, Deborah E., *Is there an Inner Asian International Style 12th to 13th Centures? Definition of the Problem and Present State of Research,* in Klimburg-Salter and Eva Allinger, eds., The Inner Asian International Style 12th-14th Centuries, Papers Presented at a Panel of the 7th Seminar of the International Association for Tibtetan Studies, Wien: Osterreichischen Akademie der Wissenschaften,1998,1-14.

Torricelli, Fabrizio, *A Thirteenth Century Tibetan Hymn to the Siddha Tilopa,* The Tibet Journal, Spring 1998, p.3-17.

三、 重要文献原文（第五章第四节，引《红史》原文）

de nas karma pakshi byon no/ rje dus gsum mkhyen pa de bzhin gshegs nas rgya gar yul du grub thob mi hra dzo kivi slob ma rnam vbyor pa chos kyi dbang phyug zhes par vkhrungs par bstan/ slar yang dpal ldan karma pa chen por sku skye ba bzhes te/ sngon/ rje dus gsum mkhyen pavi lung bstan la/ ma vong pavi dus su/ bod yul lho brag grub pavi gnas bdun du gdul bya gcig gi don du vbyung/ gsungs pa dang vbri chu ngo mthong cig nas/ nged kyi dgogs pa rdzogs par byed gsung ba dang/ yon bdag dgon pa ba yang rgyal po cig du skye/ de vkhor dang bcas pa la ngas phan thogs gsungs pa rnams kyi don dang mthun par vbri klung dam pa chos phug yul du btsad povi buvi rigs su vkhrungs/ sme vdor gdong byi la bzhes par/ yab vtshur tsha rgya dbang/ yum sing re za lang skyid nyid kyi mtshan chos vdzin zhes bya/ dgung lo drug nas yi ge mkhyen/ dgu pa bcu pa nas gsung rab thams cad tshar re gzigs pa tsam gyis tshegs med du mkhyen/ ting nge vdzin khyad par can rang shar du vkhrungs/ dbus su vbyon bzhed pavi lam du rin po che slong brag pa dang mjal dus su ngo mtshar gyi ltas mang po byung/ de dus gsum mkhyen pas sprul pa mkhyen nas/ dbang gdam pa mthav dag bstan / byin gyi brlabs/ nyams rtogs vkhrungs/ chos skyong gi lung zhus tsam gyi zhal gzigs/ de phyin yi dam zhal gzigs tshul sogs ngo mtshar bavi rnam thar mang po snang/ chos skyong gi sa la ri mo vbris nas sgung ring dgon pa btab/ gsang ba ye shes kyi mkhav vgro mavi

ma nivi dbyangs vdi gyer lugs su bslabs/ de nas dge tshul mdzad/ mtshar dang ma bla ma btags/ phyis rin po che ka thogs pa byams pa vbum gyis mkhan po mdzad/ rin po che spong brag pas slob dpon mdzad nas bsnyen par rdzogs/ la rgya byas pa/ sgo rig pavi rdzas pas chos skyong gi bkav chad phab nas btul/ de nas gnas nang du byon nas bzhugs skam po rdo rje dpal rtseg byung nas/ vdir sangs rgyas mar me mdzad cig bzhengs dang/ bya ba thams cad nge kyi bsgrub cing gnas bsrung/ bu slob bskyangs zer nas de bzhin du byas/ de nas gdan sa karmar byon/ vgro don rgya chen po mdzad/ thugs rje chen po byon nas vdir byams pavi sku cig bzhengs dang/ vphri las vbyung gsung nas de ltar byas/ der dpal ldan lha mo nags mo vbum sde dang bcas pa byon nas/ dus gsum mkhyen pavi gdan sa vjigs la khad/ dbus su myur du byon zer ba yang yang byung bavi dbus su byon/ da khams su mi phyin/ mngav ris man chad vdul dgos snyams tsa na/ thugs rje chen povi zhal nas gdul byavi phyed khams na yod/ da rus yong yang shes gsungs/ byang lam la gangs dkar zhol nas vbris khung la byon/ der rdo rje rnal vbyor ma vkhor bcas kyi vbri khung gling thams cad khyad par gar byed pa byung/ lha sar rgya ba shvkya thu pa la vod zer mang po vbyon nas thim pavi bstan pa phan par shes/ gser gsol dus su/ rta mgrin dbu stong phyag stong yod pa gcig la slob dpon padma dpag tu med pas bskor ba gzigs/ tsa rir phebs dus ma mgon bsu ba la byung/ mtshur phur phebs dus dus gsum mkhyen pavi skus nam mkhav kheng pa byung/ bla ma yid dam chos skyong gzigs tshul kun bris ma lang/ gtsang phyogs su vgro don la byon/ vbrong vu sogs su gzigs snang dang lung bstan mang du byung/ mdol chung du gsad gso yi cho vphrul bstan/ stod lung mdar mkhar nag byung nas dbus gtsang gi mi nor thams cad khyed la vbul zer/ gyor po byang thang la byon dus/ gru gtong ma nyan pas rlung sgom nas chu la mi vbying bar byon/ lar skye ba bcu drug gi bar tu thugs rje chen po dang rta mgrin gyi sgo nas vgro don bsam gyis mi khyab pa

byas/ ma mgon gnyis skye ba bcu drug lag gi bar gyi chos skyong yin gsungs/ mtshur phur nub cig rgyal chen rnam sras vbrug la zhon pa byon/ ngavi pho brang du vgro dgos zer ba de hor yul du vgro dgos pavi rtags su vdug/ sngon mdo khams su bzhugs dus su rgyal po go pe la dmag la byon pa dang/ rong povi yul gser stod zhes par mjal/ sems bskyed du bcug de dus su byang chub sems dpav nor bzang dang klu sgrub sogs mang du gzigs/ rgyal po go pe la dang/ de dus kyi vbrel pa dang/ dus phyis grub thob chen povi grub rtags dang rnam thar ngo mtshar can gsan te/ gser yig pa gdan vdren btang byung pas/ vgro mi vgro the tshom du yod tsa na/ klu rgyal dang sngags bdag gis vgro don yong pavi vbyon zer nas vbyon pavi zhal bzhes mdzad nas byon/ rgya yul du khong gi sar ma phebs bar du yang/ sde dgon gogs pa rnams gso ba dang/ bstan pa dang sems can la phan pa rgya chen po mdzad/ lam na yod pavi skye vgro thams cad rang dbang med par vdus shing vbul ba bsam gyis mi khyab/ rgyal povi bu rdor phebs nas rgyal vbangs thams cad kyis bkur ti [sti] bsam gyis mi khyab pa mdzad/ gsang bavi bdag povi lha stangs kyis phyir rgol ba tshar bcad/ mu stegs pa btul/ skabs der rgya nag ke jur yod dus/ vjam dpal chen po zhal bcu gcig pa/ phyag stong/ phyag re na lhung bzed re na sangs rgyas re bzhugs pa/ zhabs stong yod ba cig gzigs/ dus phyis rgya mi nyag la sogs rgya mtsho la thug par khyod kyis vdul bar vgyur gsungs nas/ phyis mi nyag yul gyi sprul pavi lha khang na bris yod gsung pa ni chos rje phyi ma gnyis kyi vgro don gyi ltas su snang/ rgyal buvi sar yun ring du bzhugs na/ yon mchod ma vphrod par yod pa la/ spyan ras gzigs kyis bskul ma btab/ byang phyogs kyi pho brang du vbyon dgos pavi bla ma yi dam mkhav vgrovi lung bstan yang yang byung bavi/ rgyal buvi zhu ba nan can la ma gnang par/ sngon grub thob chen po nyid mi nyag yul du lha legs par bkur bavi rgyal por skyes pa tshun chad kyi rgyal bu slob rnams da lta yul de nyid du skyes shing vdul bavi dus la babs par mkhyen nas mi

nyag vgar byon/ gdul bya thams cad tshim par mdzad ma mgon dang rnam sras kyis bskul nas/ vphrul snang sprul pavi lha khang bzhengs pavi tshe rnam snang kun tu zhal gzigs/ lha khang dang dge vdun gyi sde mang po btsugs/ ling vju dang kam ju sogs su vgro don mdzad/ rin po che nyid kyi shing cig btsugs nas/ phyis vdi sdong po chen po gyur tshe nga vdir vong gsung/ skabs der gnyan chen thang lha dang bstan ma bcu gnyis kyis gdan drang nas gtsang khar yang nyug cig byon/ rgyal po mong gol gan gyis rin po chevi snyan pa gsan nas/ gser yig pa mang po spyan vdren du btang byung/ ye shes pa dang/ gnam lha dkar po la sogs vjig rten pavi lha mang povi spyan dang ltas cho vphrul sna tshogs byung nas hor yul du byon/ gser yig pa tshos mthong par thun mong gis grub rtags mang po bstan/ vong ge bya bavi rgyal sar slebs dus vdas ma vong da ltas gyi vbrel pa mang po dran te/ sngon gyi sku tsher/ glang po chevi gzugs can gyi sprul pa mdzad nas/ mu stegs kyi rgyal po chen po zhig vkhor dang bcas pa de btul ba de da ltar rgyal po chen po mong ga gan du vdug/ devi btsun mo sras vkhor g-yog rnams kyang/ dpon mo e jig ma dang/ rgyal pu e ri bo ga sogs dang/ blon po rnam su skyes skyes vdug cing/ da lta rjes su ma bzung na sngon mu stegs can gyi bag chags kyis/ er ka vun gyi chos lugs la zhugs nas/ rgyal khams thams cad mu stegs can du vgro dogs vdug pas vdul bavi dul la babs cing/ dpal dus gsum mkhyen pavi gdul bya gcig gi don du vbyung zhes pavng/ rgyal po vdi yin te/ vjig rten du stobs ldan gyi skye bo cig btul na skye vgro dpal tu med pa dul bar gyur pavi phyir ro/ yun ring mi vdug zhes pavng sa phyogs kun tu rgyu ba la dgongs so// de ltar mkhyen nas vdul bavi don du byon pavi/ vbrug lo la zi ra vu hur rdor rgyal brgyud thams cad vtshogs pavi sar byon/ der klu bdud dang/ ra hu lavi cho vphrul dang bar chad byung pavi khro bcuvi ting nge vdzin gyis btul/ spyan ras gzigs kyi lta stangs kyi byon gyis brlabs/ ngo mtshar gyi cho vphrul mthav yas bstan pas/ rgyal po vbangs

dang bcas pa thams cad rang dbang med par dad/ phyi rol pavi lta ba las log nas sangs rgyas kyi bstan pa la btsud/ dgun nyin lam drug tshun chad du kha ba dang lhags pa med par byas/ rje vbangs thams cad zla re la so thar bsnyen gnas dus gsum du bsrung du bcug/ byang chub tu sems bskyed/ dbang bskur sku bzhinvi ngo sprod kyi khrid btab/ rgyal po la nyams myong bzang po skyes/ ming yongs su grags pavi skar mavi/ rgyal povi spyi gtsugs kyi rgyan du bkur/ lung ci zhus gnang pavi rgyal khams tsam la zla ba vbyung ngo cog gi dus bzang bzhir su lvang tsa ra mi byed/ srog mi gcod sha za bavi khrims bcas/ gnam mchod pa kun la gnod vtshe med cing rang rang gi chos lugs skyong du bcug/ gser gyi dam kha dang/ dngul bre stong gis mgo byas nor rdzas dpag tu med pa phul zhing/ bla mchod kun la bkye/ btson thams cad dong sprug pa lan gsum byas/ ga ra gu rum du gtsug lag khang chen po vdzam bu gling na vgran zla med pa bzhengs/ mi nyag yul sogs rgyal khams thams cad du lha khang sum stong tsam dang mchod rten zhig pa kun gsor bcug/ lha khang dang gdan sa mang po btab/ sog povi yul na yod dus rmi lam du shvakya thub pa sku vdom bcu tsam yod pa zhig byon nas/ khyod kyis bod du sku vdi tsam zhig bzhengs dang/ bar chad zhi zhing rgyal khams bde bar vgyur gsungs nas/ gdan sa mtshur phur gtsug lag khang dang/ lha chen po gtso vkhor dag dang bcas pa bzhengs su btang/ rgyal po cig pu btul bavi zhor mi skad rigs mi gcig pa sum brgya drug cu gdul byar gyur cing/ vjam bu gling thams cad chos dang bde ba la bkong do/ de nas rgyal po de gnam du song bavi shul du/ snyigs dus kyi nyes pas rgyal brgyud sku mched rnam rgyal sa la rtsod pa byung bavi skabs su/ bar chad chen po byung yang mi tshigs pavi rmi ltas byung/ rgyal po go pe la sngon spyan vdren mkhan yin yang khong gi sar ma bzhugs pavi thugs chad dang/ rgyal bu mong kha gan sku mched kyi phyogs su vbul gyi rin po che pa la mtho vtsham sna tshogs su mdzad med bsegs pa dang/ chu bskur ba

dang/ mtshon vdebs pa dang/ dug ldud pa dang/ mgo la lcags gzer btab/ skye bos gsum rim du bsrung nas zhag bdun zas med par vjog pa la sogs sdigs mo rnam pa sna tshogs byung ba la/ rdo rje phag mo dngos su byon/ ye shes mkhav vgro rigs bzhis dur khrod ha la ha la nas bram zevi bu movi ro vkhyer byon nas tshogs vkhor mdzad/ snang srid thams cad sku bzhis ngo sprod du ro snyoms shing rtsal rdzogs pas/ gang gi kyang cung zad gnod pa ma nus shing/ g--yo vgul med la gnas nyer bzhivi mkhav vgro dbugs phyung shing/ byang shar vtshams nas dpal lha movi dmag bzhi khri bzhi stong dang bcas pa byung/ rlung chen po dang thog ser phab/ nad yam langs/ gshed ma vgav re shi/ rgyal po vkhor bcas rnams la cho vphrul dang mthong snang dpag tu med pa dang/ chos skyong gi rtsub vgyur mang po byung pas/ zhag bdun na slar yang rgyal blon thams cad vgyod cing bzod pa gsol/ sman gyi blavi ting nge vdzin gyis vod zer spros nas ltas ngan dang nad yam zhi bar byas/ rab tu dad de zhabs spyi bor blangs/ bkur sti dang vbul ba chen po byas/ sman tsevi yul du vgro dgos gsung pa la/ dus gsum mkhyen pa lung bstan nas bod yul du vgro bar zhus rgyal pos lung bzang po vyin no/ chu ma khar dang shin kun tu phebs dus cen mkhar nyi shu rtsa bzhivi mi kun vdus nas dgon pa thob zer navng ma btab/ der rgya yul gyi lha vdre kun gyis bar chad byas pa la/ rta mgrin gyi ting nge vdzin gyi zil gyis mnan/ lha vdre mi gsum dbang du vdus/ de nas rim gyis bod du gdan phebs/ mtshur phur byon dus/ bkav rgyud bla ma yi dam thams cad kyis byin gyis brlabs/ da phyin chad gar yang ma vgro zhig gsungs nas/ der bzhugs shing bu slob gdul bya dpag tu med pa vphel/ skabs der vgro mgon vphags pa rgyal povi ti shvi mdzad gong nas bod du byon pa dang/ yang mtshur phur mjal bzhugs pa gdan mnyam po mdzad/ sngar nga mong ga rgyal povi bla mchod byas pavi dus su/ ngas khyed la byang chub sems dpav mthong na dgav bar btags pa e ma yin zhes sogs gsung gleng mdzad/ mtshur phur lha khang rten dang bcas pa thams cad legs

bar grub nas rab gnas mdzad dus mgon po vkhor bcas byon nas/ lha rten vdi rnams dang khyed kyi bya ba thams cad ngas bsgrub pa yin/ da rung ma vong pavi dus su yang khyod bsam bzhin du skye ba len cing khams gsum khyab par gdul byavi don byed dus su yang nged kyi bstan pa bsrung zhing bya ba bsgrub pa yin no zer/ rta lo la rgyal ba rgya mtsho vkhor bcas kyis byin gyis brlabs nas thugs rje chen povi lha khang bzhengs/ ma nivi rgyun dge vdun dang/ sprang po la tshul btsugs/ rta lo la mya ngan las vdas pavi ltas mkhyen nas mi las gangs zhur movi vgram du vkhrungs pavi lung bstan byung tshul dang/ rnam thar ngo mtshar ba rnams gsungs/ lug lo zla ba dang po nas cung zad bsnyung/ zla ba gsum pa nas zhag nyi shu rtsa gcig gi bar rgyun ma chad par sa g-yos byung/ rtog ldan rnal vbyor rang byung rdo rje dang/ nyi ma do nu ba rgas kyang sar vchar bzhin gdul byavi lus dang mthun par sprul sku vbyung/ zhes gsungs zhing/ ltas dang cho vphrul ngo mtshar ba dang bcas nas/ lug lo zla ba dgu pavi yar tshes gsum la bde bar gshegs so/ tshes dgu la gdung sbyangs shing sku vdab byas/ nyi ma nyis vgyur gyis ring ba dang/ me tog gi char vjav dang vod sogs rnam vphrul du ma snang/ gdung la lha sku ring bsrel sogs rten dpag med byon//

四、 梵藏汉专名索引

S

B

C

D

E

F

G

J

K

L

M

N

P

Q

R

S

T

W

Z

书名＝瑗垮　钘忎紶缁樼敾　　榛戞按鍩庣鐢熸€佽壓鏈$爺绌？
；
ｖａｒ　ａｌｌｉｎｆｏ＝
ＳＳ＝１０８５９９０４
作者＝
出版信息＝璋㈢户鑳滆憲｜｜鍥冲　搴勫競锛氭渤鍖楃敯鑲插嚭鐗堢
ぞ｜｜２００２｜｜７－５４３４－４４１３－５

页数＝
ｉｓｂｎ＝
定价＝
中图分类＝
内容提要＝
参考文献＝
试读地址＝ｈｔｔｐ：／／ｂｏｏｋ．ｄｕｘｉｕ．ｃｏｍ／ｂｏｏ
ｋＤｅｔａｉｌ．ｊｓｐ？ｄｘＮｕｍｂｅｒ＝０００００２５７６
２０６＆ｄ＝７４７４Ｂ４６１Ｄ８Ａ３ＥＥＣ４７３４Ｃ３Ｃ１Ｅ
２５Ｅ４２６２Ａ